# LENGUAJE CREATIVO DE ETNIAS INDÍGENAS DE COLOMBIA

GRUPO sura

suramericana

# LENGUAJE CREATIVO DE ETNIAS

INDÍGENAS DE COLOMBIA

**OKAINA**
Amazonas

**CUBEO**
Vaupés

**INGA**
Putumayo

**KAMËNT¨SÁ**
Putumayo

**PASTOS**
Nariño

**EPERARA SIAPIDAARA**
Cauca

**SIKUANI**
Meta

**UITOTO**
Vichada

**WOUNAN**
Chocó

**EMBERA EYABIDÁ**
Antioquia

**TULE**
Antioquia

**ZENÚ**
Córdoba

**IKU**
Cesar

**KOGI**
Magdalena

**WAYUU**
Guajira

**Una publicación de:**
Grupo de Inversiones Suramericana S.A.
y Suramericana S.A.
Carrera 64 B No. 49 A - 30
Medellín, Colombia
www.suramericana.com

**Comité Directivo Suramericana**

Gonzalo Alberto Pérez
Andrés Ángel
Andrés Felipe Ochoa
Fernando Ojalvo
Juan David Escobar
Juan Fernando Uribe
Mario López
Sergio Pérez

**Comité Ejecutivo**
**Grupo de Inversiones Suramericana**
**GRUPO SURA**

David Bojanini
Fernando Ojalvo
Ignacio Calle
Mario López
Mónica Guarín

**Comité Cultural**

Alberto Sierra
Fernando Ojalvo
Juan Luis Mejía
Lina Marcela Roldán
Marta Elena Bravo

© Suramericana
© Cecilia Duque Duque

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o trasmitida en forma alguna o por ningún medio electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros, sin el previo permiso escrito de Suramericana.

Primera edición - marzo de 2012

ISBN 978-958-99114-2-6

# PRESENTACIÓN

En el reconocimiento de nuestras raíces más profundas, en la memoria ancestral del territorio y en el respeto y apropiación de los orígenes, yace la verdadera posibilidad de avanzar hacia una modernidad promisoria y consistente.

Así lo hemos entendido en Suramericana y por ello hemos creído que al dar valor y sentido a nuestra historia, aportamos a un mejor entendimiento del entorno y ampliamos las posibilidades para interpretar el mundo y, sobre todo, para construir nuevas realidades.

Con *Maestros del Arte Popular Colombiano* esa fue nuestra apuesta. Ahora, de nuevo de la mano amiga y educadora de Cecilia Duque Duque, bajo la orientación del Comité Cultural de la Compañía, entregamos al país un inédito trabajo de rigurosa investigación antropológica, sociológica y cultural, que permite dar brillo a esa Colombia oculta que no deja de sorprendernos: Lenguaje Creativo de Etnias Indígenas de Colombia.

Aquí se recoge la creatividad y el mundo imaginario de las etnias colombianas, plasmado en objetos llenos de sentido cultural. Piezas cuyas historias relatan toda una cosmovisión y que dan cuenta de la riqueza y fuerza creativa de 15 comunidades localizadas a lo largo y ancho del país, desde La Guajira hasta el Amazonas, varias de ellas en vías de extinción.

En los textos de 12 renombrados investigadores, tres de ellos provenientes de comunidades indígenas, se reconoce la seriedad y profundidad que guió este proyecto de investigación. Gran parte de sus recorridos, para llegar a los lugares donde nacen los relatos, se hicieron a caballo o a pie, atravesando la selva, subiendo empinadas montañas y cruzando ríos. Como testimonio de la pasión y la exigencia que hay detrás de cada registro escrito, gráfico o audiovisual, están los días enteros de camino que fueron necesarios para llegar a Ciudad Perdida, en la Sierra; al Alto Caimán, en Antioquia; o al verde intenso de la Amazonia.

Tanto con la producción editorial, única en cuanto a profundidad, amplitud y forma de abordar y plasmar esta temática, como con los diversos materiales gráficos y audiovisuales, que a través de las nuevas tecnologías multiplicarán su alcance, entregamos además lo que bien podríamos llamar un tesoro para ser aprovechado por la educación escolar.

La integralidad de este proyecto nos ha llevado a comprometer también su alcance con el estímulo a las manifestaciones artísticas y culturales de diversas comunidades indígenas, a través del apoyo a varias de sus iniciativas que desde ahora contarán con el acompañamiento de la Fundación Suramericana.

Con esta mirada abierta y profunda a un riquísimo patrimonio cultural que nos habita, y con la expresión del mundo que a través de la representación estética comparten nuestras etnias, Suramericana quiere contribuir a la preservación y difusión de la cultura vernácula y, con ello, al fortalecimiento de nuestra identidad.

Así, una vez más, renovamos nuestra propuesta de ser testigos y promotores de lo que hace el ser humano por dignificar la vida y su entorno. En esta oportunidad, de nuevo el arte y la cultura nos llevan de la mano.

DAVID BOJANINI G.
Presidente
GRUPO DE INVERSIONES SURAMERICANA
GRUPO SURA

GONZALO ALBERTO PÉREZ R.
Presidente
SURAMERICANA

# INTRODUCCIÓN

Lograr penetrar, así sea poco, el insondable mundo de las culturas indígenas primigenias en Colombia, y más aún escudriñar su visión cosmogónica, su concepción de la vida, su cultura, sus mitos y su realidad, expresados todos ellos en la manera de pensar, de mirar y de crear, constituyó una experiencia nunca soñada, que se hizo realidad gracias a la querida compañía de Seguros Generales Suramericana y a Suramericana de Inversiones.

Cuando presentábamos el libro de *Maestros del Arte Popular Colombiano*, en marzo de 2oo9, acompañado de una exhibición de las obras de los artesanos, la junta directiva quiso ser la primera en visitarla. Todos quedaron impresionados de la belleza e ingenio de las obras; de repente algunos de ellos interpelaron al doctor Bojanini para preguntarle: ¿Y qué sigue ahora? Él acudió a mí con la misma pregunta, y sin vacilar le contesté: necesitamos adentrarnos en el imaginario creativo de las culturas indígenas del país, antes de que muchas de ellas se extingan, pues es sabido que el Auto oo4 de la Corte Constitucional hace un llamado a trabajar con las culturas indígenas, en especial con aquellas que están en peligro de extinción. La respuesta de los directivos no se hizo esperar; esa misma noche, durante el lanzamiento del libro y la exposición que lo acompañaba, el doctor Gonzalo Pérez anunció que el trabajo de investigación continuaría. Al día siguiente, el doctor Fernando Ojalvo añadió: el nuevo libro podría llamarse "Lenguaje creativo de etnias indígenas de Colombia".

Para llevar a cabo esta investigación fue necesario solicitar, mediante consultas previas, los permisos requeridos para ingresar en los territorios y resguardos indígenas, permisos que en algunos casos tardaron más de un mes en llegar. Pero contamos siempre con el acompañamiento de las autoridades del Cabildo y sus delegados.

De las 86 etnias existentes en el país, la mayoría asentadas en el Amazonas, seleccionamos 15 para nuestro estudio, que abarca desde la pintura corporal, los tejidos, las chaquiras, la talla de madera, hasta la construcción de malocas. En todas estas manifestaciones artísticas y culturales resplandece el ingenio creativo, ya se ciña a la tradición o explore formas nuevas.

Acompañada de un fotógrafo, un camarógrafo y un investigador especializado según la etnia, fui recorriendo los distintos lugares. Viajamos en avión, en automóvil, a lomo de mula y en canoa, pero sobre todo caminamos muchas horas, por parajes bellos e inhóspitos, no siempre al abrigo de peligros. En algunos sitios corrimos mayores riesgos, y no se nos olvida la noche en el Vaupés en que nos estuvo rondando un tigre mientras dormíamos en una sencilla tolda azotada por la lluvia. En nuestro recuerdo se grabaron también las caídas y resbalones en las trochas de la selva o en las empinadas cuestas de la Sierra Nevada, donde teníamos que abrazarnos a las piedras gigantes y húmedas para bordear un precipicio. Digna de mención es asimismo la travesía en "tarabita" del cristalino y caudaloso río Buritaca. ¡Cuántas veces tuvimos que avanzar bajo la lluvia y usar ropas mojadas que no se alcanzaban a secar!

Toda esta aventura perseguía un solo propósito: ahondar en la creatividad e inspiración de las culturas indígenas de Colombia, manifestada en expresiones corporales, en mitos y leyendas, así como en objetos materiales tanto útiles como rituales. Las etnias investigadas son descendientes de los aborígenes que hace 50.000 años habitaron el territorio. Son portadoras ancestrales de nuestros orígenes, dignas de nuestra atención, y estas páginas desean acercar su mundo al nuestro.

La experiencia fue fascinante e inolvidable; sin embargo, al conocer de cerca la precaria situación económica que atraviesan algunas etnias, tomamos conciencia para buscar formas de apoyo a través de proyectos que les permitan mejorar sus condiciones de vida. Este libro es apenas un asomo a otro mundo, dentro de nuestro propio país. Nosotros, "sus hermanitos menores" como nos llaman los Kogi, debemos pensar que para que esta toma de conciencia se pueda dar, es necesario sensibilizar a los niños desde la educación básica y propiciar espacios para que en una sana convivencia se conozcan entre sí. Nadie ama lo que no conoce.

Expreso los más sinceros agradecimientos a los doctores David Bojanini y Gonzalo Pérez, presidente de Seguros de Inversiones Suramericana y Seguros Generales Suramericana, al doctor Fernando Ojalvo, vicepresidente de Suramericana, al Comité Cultural de la misma compañía y a Lina Marcela Roldán, por su confianza y entusiasmo para adelantar esta investigación y entregar a la sociedad colombiana la exquisitez creativa de nuestros indígenas hermanos.

Especial agradecimiento a Eric Bauer, incansable y creativo fotógrafo; a Juan Sebastián Velasco, comprometido camarógrafo, ambos coequiperos en los viajes que realicé; a Lyda del Carmen Díaz, antropóloga, por su apoyo en las distintas fases del libro; a Lucy de Ruan por su dedicación en la coordinación logística del proyecto; y a los antropólogos e indígenas invitados a escribir sobre la etnia de su especialidad.

A los gobernadores de Cabildos e integrantes de cada una de las comunidades indígenas, mi profundo agradecimiento por su apertura y acogida cuando estuvimos trabajando con ellos.

Especial reconocimiento y gratitud a Laura de Gamboa y su equipo, por la excelente diagramación del libro y por la creativa apuesta gráfica a partir de las iconografías de los indígenas.

CECILIA DUQUE DUQUE

# ÍNDICE

OKAINA 22

CUBEO 62

INGA 120

KAMËNT¨SÁ 142

PASTOS 168

ESPERARA SIAPIDAARA 188

SIKUANI 216

UITOTO 244

WOUNAN 264

EMBERA EYABIDÁ 310

TULE 342

ZENÚ 380

IKU 410

KOGI 450

WAYUU 488

ICONOGRAFÍAS 524

BIBLIOGRAFÍA 528

AGRADECIMIENTOS 530

# EL SENTIDO DE LAS CREACIONES INDÍGENAS

Fernando Urbina Rangel

Vinieron de muchas partes. Se adentraron más y más utilizando un angosto o ancho puente de tierra o hielo, o avanzaron por las orillas de los mares que borraron su huella. Y muchos milenios después, cabalgando las olas cuando ya habían aprendido a domesticarlas con sus frágiles canoas y balsas, llegaron algunos más, de otras latitudes, desde donde barruntaron nuevas tierras guiándose por el ritmo de las olas al golpear sus naves, por los vuelos de las aves marinas, por las figuras de las nubes que se forman cuando hay tierras que no se ven, o arrastrados por las tormentas. Fueron llegando nuestros antepasados, los verdaderos descubridores de lo que sería Abya-Yala, la Tierra-en-plena-madurez, como llamaron mucho tiempo después los Tules (Kunas) del Darién a esa "equivocación" que, en forma inopinada, encontraron y bautizaron los europeos con un nombre que nada tenía que ver con esto: América.

Hicieron los caminos; los caminos del encuentro en este crisol de culturas. Y a medida que avanzaban y se desperdigaban por todos los rincones del continente prodigioso, iban experimentando, ingeniando maneras para sobrevivir en todos los entornos, desde los desiertos en los que aprendieron a vivir sacándole el máximo provecho a la desolación, hasta la intrincada Amazonia, el ámbito más biodiverso de nuestro azul hogar planetario, donde la naturaleza desplegó su mayor inventiva. Y para enfrentarse con semejante reto conceptual, pues todo ha de ser clasificado y ordenado, llevaron hasta límites insospechados su capacidad de sobrevivencia y su inteligencia simbólica, y se dieron a la tarea de construir sus mundos con obras que facilitaban la existencia.

No menos de cincuenta mil años inventándose mundos en este continente; sí, no uno sino muchos, porque cada cultura genera uno, multiplicando en la imaginación el que recién encuentran, nuevo o hecho ya por otros. Y se inventaron dos tipos de arte: uno, que no fue el prioritario, buscó imitar lo que se llama "la realidad"; pero la mayoría de nuestros creadores bien pronto se dio a la tarea de realizar un arte que no imitaba sino que transformaba. Y de esa manera multiplicaron aún más lo real.

Algunas de esas oleadas poblacionales llegaron a lo que sería Colombia. Veinte milenios, por lo menos, nos separan de esos ancestros. Se tiene ya la certeza, gracias a las excavaciones arqueológicas realizadas por Correal, en Tocaima, que allí estuvieron hace más de 16 milenios. Por otra parte, las investigaciones de Van der Hammen y Castaño proponen cifras de un poco más de 19 milenios para el poblamiento temprano de la Amazonia colombiana (serranía del Chiribiquete), tiempo remoto con presencia de gente que permite dar razón de la extraordinaria diversidad lingüística y cultural que se alcanzó en nuestro territorio.

A la llegada de los invasores europeos se contaba con no menos de 300 lenguas diferenciadas. De ellas nos quedan más de 60, algunas con un número tan pequeño de hablantes que, en breve, a no ser que los colombianos hagamos un sincero y eficaz esfuerzo, desaparecerán, privándonos con ello de otras ventanas para ver y armar mundos.

Todo el territorio de la actual Colombia estaba poblado a la llegada de los europeos. Los historiadores varían en su apreciación respecto del número de aborígenes, minimizado inicialmente para atenuar el exterminio del que fue objeto por causas directas e indirectas. Lo cierto es que año tras año, a medida que se hace investigación más sistemática en los archivos coloniales, y con la ayuda de la arqueología –que hace hablar a los huesos, a los utensilios y a los paisajes intervenidos por el ser humano–, nos vamos convenciendo de que la población era muy numerosa.

Hubo pues mucha gente y mucho tiempo para experimentar entornos biodiversos, y para medrar con plenitud crearon utensilios que hoy nos asombran por su eficacia. Pero no se quedaron solo en su elemental e inmediata funcionalidad; los hicieron bellos estrenando nuevas estéticas y, sobre todo, los llenaron de profundos simbolismos.

Fueron maravillosamente creativos. Y tras milenios de sabia y continuada experimentación decantaron técnicas ingeniosas para aunar eficiencia, belleza y sentido.

Pero es necesario tener en cuenta la invisibilidad a que la sociedad mayor –la dominante, que se autodenomina moderna y civilizada– ha sometido desde el inicio a estas culturas minoritarias. Las negaron, ocultaron sus logros culturales y se rehusaron a percibir la belleza que ellos habían descubierto y plasmado.

Cuentan los Cronistas de Indias acerca del hondo pesar que manifestaban los caciques al ver que las excelentes piezas de orfebrería, orgullo de jefes y ofrenda a los dioses, eran fundidas simplemente para aprovechar el metal precioso. Les negaron su estética. Les negaron su mundo.

Pero muchas de esas culturas persistieron, están aún vivas, y las muertas nos siguen alumbrando mediante la arqueología, igual que esas estrellas que ya han colapsado pero que, debido a los millones de años luz que nos separan de ellas, seguimos percibiendo lo que fueron. Y ahora hay ojos más atentos, espíritus más abiertos y ya Colombia en su última Carta Constitucional reconoce que los indígenas son parte fundamental de la nación, tanto más por ser raigambre, raíces de la sangre que alienta el corazón de la mayoría de los colombianos que ya, con mucha lentitud, es cierto, venimos aprendiendo a respetar nuestros orígenes y a asumirlos.

Y asumir lo indígena que hay en nosotros nos lleva a dos ineludibles obligaciones que, al cumplirlas, son fuentes inagotables de gozo: estudiar sus culturas –las de ayer y las de hoy–, y apoyar sus causas en las múltiples formas que hay para hacerlo.

De hecho, los propios indígenas actuales, luego de resistir y ceder muchas veces ante la presión de la cultura mayoritaria, se están dedicando a estudiar su pasado, a hacerlo más presente mediante la asimilación de tradiciones. Ya no solo hay individuos sino comunidades enteras dedicadas a "recuperar".

El presente libro es una ventana abierta a la creatividad indígena, a esa capacidad de ingeniarse el modo de solucionar problemas para facilitar o hacer más placentera la existencia. La solución inicial se constituye en modelo primordial y paradigma; luego viene una creatividad menor en el hecho de adelantar variaciones que, o bien mejoran la eficiencia del modelo, o bien –en el caso del arte– terminan por constituirse en un fin en sí mismo: el juego creador y diversificador, el gozo y la necesidad espiritual y corporal de ingeniar nuevas formas con nuevos contenidos significativos. Así crece el ser humano, así se afina el espíritu mediante el obraje.

El reto actual de las culturas indígenas, en cuanto a su creatividad se refiere, consiste en enfrentarse al implacable influjo de la sociedad dominante. Y aquí se impone una reflexión sobre el sincretismo.

El sincretismo es un fenómeno sociocultural que viene operando de modo ineluctable; conlleva peligros que, bien conjurados, pueden dar origen a ventajas extraordinarias. El peligro reside en que lo sincretizado –el elemento, técnica o modo nuevo– aniquile lo tradicional en las culturas minoritarias. La cultura mayoritaria ha de partir de valorar lo tradicional, coadyuvando a explorar desde allí sus posibilidades; de otra forma, el sincretismo no será otra cosa que una técnica solapada de imposición irrespetuosa y arrasamiento cultural. El fomento de una interculturalidad dinámica y consciente será, por ahora, la fórmula apropiada para que unas culturas se entrecrucen con otras, incorporando factores sin perder el perfil propio y enriqueciéndose mutuamente. En eso consiste el diálogo creativo entre culturas.

## Las creaciones indígenas

La mayoría de las comunidades aborígenes considera que una operación –cualquiera que ella sea– tendrá pleno sentido o consistencia y no desencadenará problemas, si reactualiza su modelo primordial (arquetipo). Es uno de los fundamentos de las llamadas "culturas tradicionales". Los mitos y los ritos, por ejemplo, son los sistemas que conservan –en todas las culturas– dichos modelos y paradigmas, considerados tan importantes que su invención es atribuida a los dioses o héroes culturales, cuyas aventuras dan cuenta de ello. Una segunda dirección de estas culturas postula que toda obra humana, además del fin práctico, conlleva una dimensión moral: su cuidadosa ejecución permite interiorizar en el espíritu la virtud y eficacia del utensilio. El tercer aspecto radica en un principio de la cosmovisión de los aborígenes abyayalenses (amerindios): "Las palabras han de hacerse obras". Y esto tiene tres caras: por un lado, una palabra solo prueba que es verdadera cuando se ha hecho obra; por otro, una obra solo será "obra plena de fuerza", cuando la palabra verdadera, la que reactualiza la fuerza del modelo primordial, anide en ella; además, hay que ejecutar obras para no olvidar las palabras, toda vez que los mitos y algunos preceptos se aprenden solo cuando se están haciendo los utensilios. Un cuarto aspecto hace referencia a la necesidad de exorcizar, mediante ritos de apropiación, los elementos nuevos que provengan de otras culturas, con el fin de domesticarlos ("volverlos de la casa") para que no vayan a hacer daño; esto abre la posibilidad de introducir novedades sin dañar la propia cultura.

Estas cuatro dimensiones de la obra manual son las que permiten trazar una diferencia abismal entre la producción de los utensilios indígenas, con la de campesinos e industriales, en cuyas elaboraciones se ha perdido ya el aspecto trascendente, metafísico, de la obra. El indígena que asume su tradición ancestral sabe que la obra, por más simple y utilitaria que sea, toca con lo sacral porque convoca las fuerzas del origen que dieron

lugar a modelos y paradigmas, y tiene conciencia de que dichas fuerzas imponen un manejo cuidadoso (*religiens*: religioso) del asunto. En la producción artesanal y, sobre todo, en la industrial, la operación demiúrgica ha sido desacralizada con grave merma del sentido fundamental del acto creador del operario.

El término demiurgo, para referirse al operario o artífice ("el que hace obra"), procede del griego. Es profundo su contenido: resulta de ligar en un haz la palabra *demos*, el pueblo, y la palabra *ergon*, el trabajo. Solo que Platón enalteció la palabra demiurgo al aplicársela a la divinidad en tanto "hacedora de mundos": el Gran Demiurgo. Los sagaces pensadores griegos, al igual que todos los sagaces pensadores presentes en todas las culturas, percibieron la semejanza entre la acción microcreadora del hombre, con la macrocreadora del dios. Dentro de esta línea común de reflexiones se ubica una parte del sistema sapiencial de las comunidades aborígenes: tiene tanta más fuerza por brotar de las operaciones inmediatamente pragmáticas que se ponen en juego al elaborar objetos e instrumentos.

Dentro de los mitos y rituales de los grupos indígenas ocupan un capítulo especial aquellos que se refieren a la cultura material (utilería), desde la complejidad de la gran maloca, hasta los utensilios más sencillos. Como cada elemento de la utilería aparece en algún relato tradicional –y figura allí, mitologizado, porque se considera muy importante–, al estar rodeado de ellos en la vida cotidiana, la existencia del indígena se colma de sentido. No se vive un entorno en el que las cosas operan en su simple funcionalidad o como adorno; se vive un entorno en el que cada cosa habla porque tiene una historia que contar. Estas historias sagradas se remontan a cuando el Demiurgo –dios o héroe– dentro de una aventura que constituye el cuerpo del relato, fraguó el modelo de cada utensilio particular. La fuerza, poder o esencia de dicho modelo primordial es lo que permite la eficiencia. El modelo original guarda el "poder", puesto por el Hacedor, para beneficio de la humanidad. La esencia o fuerza de ese primer objeto es el que el operario tratará de apresar en su "copia". El operario ha de esforzarse en hacer la obra lo mejor posible, en cuanto eficiencia y belleza; solo así tallará su espíritu en forma impecable; solo así llegará a ser "un ser humano verdadero", y lo será porque imitará al modelo supremo: el dios o el héroe, quienes pusieron todo de sí al hacer la obra magna: el cosmos o el primer ser de cada serie.

El párrafo anterior pretende reflejar el profundo sentido que le asigna el pensar aborigen al utensilio. Esta filosofía se transparenta y estructura en sus mitos y rituales. Desde luego, en la cultura académica occidental estamos acostumbrados a desmontar o deconstruir estos discursos. Tenemos la certeza de que no fueron los dioses quienes hicieron los utensilios. Fueron los seres humanos quienes para sobrevivir, en condiciones adversas, se vieron precisados a ingeniarse la forma de crearlos o barruntarlos en la naturaleza, para desde allí llegarlos a concretar como tales, como utensilios eficaces para lograr algo que con el solo organismo humano no podían alcanzar o se les dificultaba obtener. Así, un canasto no es más que una mano ahuecada, agigantada; una lanza o flecha: un pico de garza que dispara un músculo para capturar un pez; una maloca: un vientre o unas manos y brazos que su juntan para cubrir o acunar al hijo, o un árbol-techumbre-de-hojas, o una cueva trenzada… creatividad inspirada en la naturaleza, pero luego multiplicada hasta lo inverosímil.

Una vez ingeniado el utensilio o instrumento, vuelto ya cotidiano, el ser humano se admira profundamente de su eficacia y va llenándolo de más y más sentidos, significaciones que van a la par con su capacidad de armar metáforas que permitan configurar y expresar sentimientos y conceptos. Los objetos, entonces, empiezan a cobrar un valor adicional a su simple funcionalidad; se irán llenando de simbolismos presentes ya no solo en su estructura, sino en su acrecentada decoración. Con esos simbolismos el hombre arma su mundo: se comunica, habla, escribe, piensa. Entonces, "así como en un canasto se depositan cosas, de la misma manera en mi 'cuerpo-canasto' se depositan palabras de enseñanza: será un canasto de saberes y de su 'fondo-memoria' sacaré consejos para cuando la vida me lo exija. Mi pensamiento se dispara como arco y flecha: le atina a la escurridiza idea que apenas se distingue como una cierva que escapa entre la selva de los símbolos. Entonces, así como la madre es mundo y casa para el nuevo ser a quien gesta y luego acuna, abriga y enseña, haciéndolo cada vez más ser humano –progresión que no acaba nunca–, la maloca será metáfora del universo, microcosmos, casa de todos, donde cobramos poco a poco conciencia de ser".

Como lo relacionado con los instrumentos y utensilios es tan fundamental para la sobrevivencia y beneficio de la especie humana, las sabedoras y sabedores primordiales fueron elaborando historias llenas de figuras alegóricas en las cuales consignaban los conocimientos pertinentes: tipo de materia prima, forma de tratarla, manera de elaborar el objeto. Los mitos han sido en la historia de la humanidad la forma ideal que se encontró para conservar la memoria de lo que en cada cultura es de mayor importancia. Poco a poco, la figura del hombre ingenioso que hizo el primer canasto se fue diluyendo en ayeres. Poco a poco, los ayeres se fueron multiplicando hasta llegar a configurar el Gran Ayer, el primer ayer, el tiempo sin riberas de los mitos en que actúan los dioses y los héroes; a alguno de ellos se terminará por atribuir la obra. De esa manera, el primer utensilio de ese tipo general –calzado, canasto, tiesto, hamaca, cernidor, maloca, canoa, vestimenta, arma, etc.– quedará consagrado como modelo originario que habrá de ser imitado si se quiere ser realmente eficaz.

## Un ícono dominante

Si bien se dan muchas diferencias entre las culturas indígenas, hay algunos elementos que son comunes y su presencia se puede rastrear en múltiples variaciones. Varios de estos factores están también presentes en buena parte de las culturas aborígenes antiguas y actuales del continente y de más allá de este, lo cual permite tenerlos como símbolos dominantes de ayer y de hoy. Es el caso de la serpiente. Por ser algunos de estos íconos tan universales, es que los seres humanos, al dialogar, podemos entendernos.

## La serpiente ancestral

A lo largo de la historia de las culturas, desde sus orígenes más humildes, el manejo cada vez más complejo de los símbolos creó lo específico de la humanidad: la dimensión espiritual, la capacidad de armar metáforas, de relacionar, de tomar una cosa por otra para configurar el concepto de lo real y comprender su sentido. Y la serpiente, por su figura y comportamiento, resultó, en esta historia de la evolución cultural, una pieza clave: un animal "bueno para pensar", como podría haber dicho el agudo Lévi-Strauss. No en el sentido escueto de que las serpientes piensen a la manera de los humanos, sino porque los humanos pueden desencadenar múltiples pensamientos al fijar su atención en la figura y etología de este misterioso ser. Y no es para menos. La serpiente al ser línea, tubo, ondulación, casi círculo en la espiral, hasta círculo si se le da –metafóricamente, por supuesto– por devorarse a sí misma, y hasta punto antes de volverse nada… sirve para representar y construir múltiples cosas; tanto más si nos fijamos en su comportamiento: la gran anaconda amazónica, la mayor de todas las serpientes, se sumerge en el agua y desciende al inframundo desde donde se yergue lo real, repta sobre la tierra, trepa a los árboles y se encumbra al cielo donde da forma al reguero de estrellas; copa todos los ámbitos: es el mundo, en su dimensión espacial; pero como también cambia de piel, es el tiempo. Espacio y tiempo, las dos categorías que permiten pensar, según la más estricta de las filosofías.

La figura de la serpiente, profusamente transfigurada y variada, está en muchos pueblos de Colombia y del mundo de ayer y de hoy. En la historia cultural de la humanidad se ha llenado de valencias positivas las más de las veces, y negativas las menos. En la cultura hebraica se tiene como el animal que le sirvió al demonio para introducir el mal en el mundo de los humanos. De ahí su mala fama en Occidente. Pero no ocurre lo mismo con otras culturas entre las que llegó a representar, fundamentalmente, la sabiduría. Y eso ocurrió en Abya-Yala (América), donde Colombia no es una excepción, dado que esta figura ha sido manejada por casi todas las culturas aborígenes con signo positivo: se dibuja en la piel de los danzantes y en las telas de corteza de sus vestimentas, o en el cuerpo de la maloca; fragua coreografías y está en la forma y en la decoración de los utensilios: ruedo soporte del cernidor, tubo o cinta exprimidora del matafrío, rollos de arcilla que se sobreponen o extienden en espiral para confeccionar el ceramio, cerco de la gran casa, cuerpo ahuecado, sonoro y vibrador de los tambores sagrados, trama en espiral del canasto, tubo de la cerbatana con su diente ponzoñoso (el dardo), columnas del gran tambo cuyo diseño repite el universo… en fin, trazo que termina por interiorizarse y configurar el espíritu, ese que en espiral –como los remolinos del río– desciende a lo profundo para cobrar la fuerza, o en espiral se eleva como águila para columbrar y dominar el conjunto.

Son los juegos gráficos sobre el tema de la Serpiente Ancestral lo que permite conectar el hoy de estas comunidades indígenas con sus más remotos antecesores en la ocupación del territorio de Colombia. Esos pioneros fueron dejando en las piedras de las orillas de los ríos y en las paredes rocosas de los cerros los grabados y las pictografías en que se muestra, entre otras muchas tradiciones, la del origen de la humanidad a partir del viaje y segmentación de la Gran Culebra mítica, que llegó por mar y hendió la tierra creando el gran río por donde los viajeros entraron al continente para desperdigarse por él: "culebra-canoa" de donde descienden las gentes de la gran migración ultramarina.

Entonces, no es extraño que los uitotos de la Amazonia tengan como su ritual más importante el Baile del Yadiko, Baile-de-la-Serpiente-del-Origen. El soberbio animal mítico se representa en una talla gigantesca y muy decorada que se hace cimbrar, al golpear la tierra, en un momento solemne de la coreografía de esta danza de fecundación. Es un rito en el que los pueblos dispersos se reúnen para formar de nuevo la figura ondulante que los hace ser una-sola-gente, al tornar a su inicio. Salidos de la Serpiente Ancestral, vuelven a ella. Es el eterno retorno del tiempo, del espacio y de la vida.

## A manera de conclusión

Detrás de cada utensilio indígena, tejiéndolo desde dentro, dándole pleno sentido, hay una historia. Saberla es enriquecer el objeto. Entonces, cuando veamos estas cosas, escogidas y guardadas cariñosamente, cuando hagamos conciencia de que al rodearnos en la cotidianidad se van volviendo parte de nuestra vida, extensión de nuestro espíritu, sentiremos que los mitos que las sustentan se van tramando también con nuestro ser, haciéndonos más nosotros mismos, más colombianos, más consistentes, y más humanos.

# OKAINA
## SUS LUCHAS, SUS SUEÑOS Y SUS REALIDADES

Isabel Convers

El viaje del equipo de trabajo hacia el encuentro con los indígenas Okaina se inicia en Bogotá en un vuelo de dos horas. Luego de surcar los Andes, el avión enrumba hacia el suroriente. Desde la ventanilla del avión se empieza a observar el paisaje exuberante de la Amazonia, inmenso tapete verde surcado por ríos que irrumpen y tejen caminos de agua. Las nubes ocultan, por tramos, esa sinfonía de color que se aprecia abajo. Finalmente se perciben "claros" en la selva con algunas viviendas con techo de palma. Al aproximarnos para aterrizar en La Chorrera, las nubes siguen cubriendo el paisaje y nos privamos de apreciar "El Chorro" del Igará Paraná.

En la pista nos aguardan dos indígenas de la comunidad: el gobernador de los Okaina Esneider Iyokïna y Arley Mokïma, profesor. Acompañados de ellos, retomamos el camino al puerto de La Chorrera para iniciar el viaje de tres horas, aguas abajo, a través del río Igará Paraná, hacia el oriente, hasta la comunidad Okaina. La embarcación recorre lentamente el río y a medida que se adentra más en él, se observan, en la margen izquierda y a la distancia, malocas de los Uitoto y de los Bora con dibujos de colores. Los Okaina, junto con otros grupos étnicos amazónicos, han compartido ancestralmente el vasto territorio denominado Predio Putumayo, hoy convertido en resguardo, con más de doce mil kilómetros cuadrados de la Amazonia suroriental colombiana. Los Okaina, desde tiempos inmemoriales, han habitado la selva amazónica y han aprendido de ella las utilidades de su vegetación y la utilización de sus recursos hídricos y de fauna.

En medio de un fuerte aguacero llegamos a la comunidad. Mientras se bajan los equipajes, subimos una pequeña loma. Hacia la izquierda y un trecho más arriba, se encuentra una maloca imponente, con techo de palma y sus alares casi hasta el piso. Esta tiene dos entradas, orientadas hacia el este. Su interior está distribuido culturalmente, se aprecia el lugar del mambeadero y el del manguaré, el lugar del dueño de la casa, de los sabedores, así como el espacio para las personas de la comunidad.

La maloca representa el universo. Es el centro de conocimiento y sabiduría de su cultura. Es espacio ritual, mambeadero, lugar propicio para la difusión del pensamiento cosmogónico y la garantía de la continuidad cultural, social y física.

Allí nos recibe el cacique Noé Siake (*Tioma Kubiya*, loro verde) y dueño de la maloca. Él y su familia pertenecen al clan *+ivuuhza* que significa "gente de pintura" o de "pintura negra". También se denominan "gente de colores". Algunos de los tótem que componen este clan son: *Siake* o pectoral para el baile: *Iyokïna* o palma de piasaba o chiquichiqui; *Pityachi*, que significa flor de gomo. Entre el pueblo Okaina, este es el clan por excelencia de la pintura, de los colores, de lo visual y del pensamiento. También está el clan de *Dyuxaaya* o gente de animal, cuyo tótem aún existente es *Mokïma*, que significa hormiga candelilla.

Reunidos en la maloca, el cacique Noé Siake narra el sufrimiento de su gente y de cómo han sobrevivido y se han sobrepuesto a todas las dificultades y padecimientos. La historia de los Okaina, como la de los demás grupos indígenas que habitan la Amazonia, se parte en dos: antes y después de las caucherías.

La casa Arana, en cabeza de Julio Arana, entró violentamente en los territorios tradicionales y ancestrales de los Okaina, Uitoto, Muinane, Andoque, Nonuya, entre otros, a través del río Putumayo y algunos de sus afluentes como el Igará Paraná, Cara Paraná, el Alto Cahuinarí, y por el río Caquetá, en donde establecieron campamentos de embarque y recolección del caucho y una agencia en La Chorrera, desplazando, esclavizando y endeudando a las poblaciones indígenas como mecanismo de explotación, llevando a la muerte a los indígenas sometidos y al asesinato sistemático de los jefes de linaje para evitar que ellos agruparan a la gente y se rebelaran contra sus "patrones". Es así como muchos de los caciques y jefes de los clanes totémicos Okaina fueron asesinados o trasladados fuera de sus comunidades.

Los traslados forzosos también incluyeron niños y en muchos casos familias Okaina completas, las cuales fueron reubicadas a lo largo del río Ampicayú en el Perú. El cacique Noé expresa así: "Llegaban por el río y daban una caja de hachas y el 'costeador' decía: me tienen que mandar cinco niños por hacha… Había que buscar a los niños […] se los llevaban al Perú [….] A los Uitoto les daban más hachas. Entonces la gente ya no quería más hachas… Luego le dijeron al 'costeador': no vamos a entregar más niños. ¡Ya no!". Asumen las consecuencias de su determinación y son acosados y perseguidos por los capataces de la casa Arana, optando los Okaina por "desobedecer" las órdenes y algunos decidieron huir y esconderse en la selva.

De acuerdo con datos de la población indígena existente en el Perú, se estima que hay aproximadamente 200 personas de la etnia Okaina, que han venido emparentando con otros grupos étnicos como los Uitoto y Bora, también reasentados por la casa Arana y ya no practican sus usos y costumbres.

Finalizada la guerra con el Perú en 1930 y luego de ser redefinidos los límites entre estos dos países, retornan a La Chorrera los Okaina sobrevivientes de los clanes y tótem de Iyokïna, Mokïma y Jïmakatúfu.

Después de la casa Arana el abuelo comenzó a organizar y recordar toda la cultura. Estableció la comunidad. Después hubo cambio de costumbres, de comida […] Llegaron otras cosas […] llegó la bonanza de la coca, pero la gente dijo que no. Ese fue el impacto que sufrió la gente y el idioma quedó muy pobre y se está tratando de rescatar (Isaak Siake).

A partir del retorno y del reencuentro con sus familias, se inicia una reconstrucción social y cultural que hacen conjuntamente todos los grupos étnicos que habitan La Chorrera. Se definen como la cultura del tabaco, la coca y la yuca dulce por cuanto su cosmogonía y su relación social y cultural está "ordenada a partir del uso y manejo que han representado en las plantas del tabaco y la coca, considerados por ellos como elemento sagrados; es el medio de comunicación en torno al cual interactúa la colectividad" (Farekatde, 2004).

Ante todo, explican los Okaina, su reconstrucción cultural y social también incluye el reconocimiento y la reafirmación de sus territorios tradicionales, tantas veces invadido por caucheros, grupos ilegales y narcotráfico. El resguardo del Predio Putumayo es un logro de todos los pueblos indígenas que habitan el suroriente de la Amazonia colombiana.

Pero la historia ancestral Okaina continúa y se está recreando a diario en la maloca, alrededor del fuego, el cacique sentado en el banco ceremonial, en el mambeadero y con el ambil. Los bailes y las ceremonias que allí se realizan están hablando del legado que les dejó su Creador *Fañañïma*. Durante la creación este ser concibe el ojo, la visión para poder ver la luz y así, establecer y organizar las cosas y apreciar el cosmos. Inventa las palabras, que son de sostenimiento y de vida y que se convierten en sagradas. Posteriormente, de una piedra forja un banco para meditar, para pensar. Es la misma banqueta donde el cacique se sienta para transmitir el mito, la palabra sacra. Se conjugan el pensamiento, el reflexionar, con la mirada que permite ver y diferenciar las diversas tonalidades y colores del universo y apreciar la creación. Todo sale del ojo, "el mundo es como uno cree que es".

Inicialmente *Fañañïma* solucionó los problemas del caos y organizó el cosmos con la creación del ojo, de la pupila, la palabra y el pensamiento. Al desaparecer les dejó el símbolo del creador que reúne la solución a los problemas. A través de los ritos surgen las palabras sagradas. Los símbolos se cargan de contenido. Las figuras y símbolos tienen una coherencia ritual. Toda la creatividad Okaina está guiada por esto. Hay un conocimiento ancestral en todo lo que se hace.

Dicho conocimiento les ha permitido aprender y hacer uso de las especies vegetales presentes en sus sitios de hábitat. Así, la tradición oral ha difundido su experiencia que les sirve de materia prima para el desarrollo de su lenguaje creativo.

Este tipo de lenguaje no solo describe una realidad, sino que la crea y la recrea. La elaboración de diseños se establece con bosquejos o figuras complejas que perciben en su entorno natural, haciendo una interpretación particular de lo observado y han sido replicados de generación en generación.

En la maloca, el cacique y su familia preparan un baile, el del manguaré. Se percibe animación, alegría y bullicio. En el sitio destinado al manguaré el cacique Noé arranca sonidos armoniosos y graves para invitar a un baile en su maloca. Los adultos entonan cantos tradicionales, disponiéndose para la presentación. Las mujeres preparan las pinturas que usarán para esta ocasión. Por su parte, el cacique ya ha teñido su cuerpo y rostro con pintura negra. Él presidirá y mostrará algunos aspectos del pensamiento que guía a su pueblo, a través de un baile y de cantos de bienvenida al grupo que los está visitando.

Tanto hombres como mujeres adornan sus cuerpos con figuras alegóricas al baile. Estos diseños constan de cuadros concéntricos, tanto en mejillas como en el mentón y la frente para las mujeres. También usan líneas paralelas en las piernas, en los brazos e igualmente en

la cara y las mejillas. Utilizan el azafrán, el achiote y una resina vegetal para diseñar sus cuerpos y rostros. Se preparan para el baile del manguaré. Este se desarrolla entre cantos y sonidos del manguaré. Aquí, las mujeres pueden acompañar el canto de los hombres. Cantan las mujeres y lo hacen a los hombres. Dichas melodías están dedicadas a la purificación, a la fertilidad y la sexualidad.

La danza en sí es la alegoría del pájaro carpintero, que, según la mitología, originó el sonido en el manguaré, instrumento de percusión utilizado para convocar a las reuniones, a las fiestas o simplemente para llegar a conversar sentados en los banquitos pensadores y mambeando la coca. Este pájaro hace orificios en los troncos de los árboles y produce un sonido que los Okaina relacionan con dicho instrumento.

Los hombres que van a tañer el manguaré se pintan en la espalda una doble V en color negro, que es el símbolo del pájaro carpintero, cuyo dibujo es similar a la pinta que tienen estas aves en su pecho. También le agregan las motas blancas del árbol que ellos denominan de algodón y cuando ese se utiliza, el rito se vuelve sagrado, igualmente los bailadores deben usar el símbolo del pájaro carpintero. De acuerdo con la función que van a cumplir en la danza, se le agregan o eliminan elementos.

Otros bailes de importancia son el baile de Charapa: *Mañiihta* (tortuga de agua), donde, según su mitología, nace la palabra y se recrea el tiempo de la creación y de la abundancia, los hombres se pintan en el pecho y la espalda el símbolo de Charapa que es una espiral en color negro con líneas perpendiculares pequeñas a todo lo largo de la espiral. Este símbolo de Fañañïma es entregado al hombre para solucionar problemas que surgieron después de la creación. “Tiene el poder de la naturaleza y el poder divino, para convertirse en animales”. Estas pinturas corporales les dan poder, protección y sabiduría.

También se hace alusión a la alimentación y a la sabiduría. En sus danzas de la yuca dulce o *Bajuwaga*, se simboliza el tronco principal del palo de yuca, base de la alimentación. En su oralidad, los Okaina manifiestan que el baile lo creó un ave mítica llamada “MIRU”. “Este personaje era el más callado, no hablaba, pero sabía más que todos. Representa la sabiduría, el conocimiento y la paz”. El símbolo sólo lo utilizan los hombres y hace referencia a la cola del ave mítica. Se representa como una M al revés. Se usa pintura negra. Este emblema lo emplean las personas que van a tocar el manguaré para dicha ceremonia y lo llevan en su espalda.

Cuando se utiliza agregándole algodón se convierte en un elemento sagrado. Como tal, tiene dos objetivos: “Prevenir problemas, dar solución a las dificultades. El segundo objetivo es para la curación de enfermedades colectivamente. Esto se hace a través de los rituales del baile”. De acuerdo con el pensamiento del “creador”, el poder de las palabras y el pensamiento es lo que cura.

Por último, otras representaciones de pinturas corporales se advierten en el baile de Guadua, *Jidsua*, el cual se simboliza con dos líneas dobles paralelas verticales en el pecho de los hombres El baile de la Guadua se identifica con la transmisión del sonido en flauta. “Este baile disipa el sufrimiento de la gente ya que el sonido de la flauta lo dispersa”.

Los bailes, las canciones, las pinturas corporales y los objetos ceremoniales acercan al Okaina a su origen mítico, que es el orden del cosmos, el principio de la vida, la creación del pensamiento y la palabra, pero ante todo el origen de la visión para poder ver lo que se va a producir.

En estas danzas se conjugan los versos que cantan sobre los pensamientos y enseñanzas de sus héroes míticos y se acompañan con pinturas corporales, cuyos diseños están acordes para cada una de las ceremonias y rituales.

Los Okaina se pintan sus cuerpos con originales representaciones que tienen un significado ritual y mítico. Antiguamente las mujeres se destacaban todo el cuerpo con figuras, pero en la actualidad ya no lo practican y se limitan a utilizar algunas pintas en la cara, brazos y piernas. Los hombres se tiñen la cara, el pecho, la espalda, los brazos o las piernas, dependiendo del baile y de su contenido.

Los colores empleados en sus pinturas son: amarillo, naranja, rojo y tienen como base el negro. Estas tonalidades son extraídas del azafrán y del achiote. La pintura negra la obtienen de una resina vegetal. Las mujeres usan color amarillo, rojo y negro. El entorno de flora y fauna da sentido a los colores.

Entre sus significados, dichas pintas sirven para prevenir enfermedades; en rituales, bailes, ceremonias, y para la protección su uso está marcado por el grupo para proteger la comunidad. Cada uno de los diseños que utilizan tiene un significado, una historia.

Imprimen la creatividad en todos los órdenes de su vida cotidiana y religiosa. Utilizan los cuadros concéntricos, espirales, líneas paralelas o en forma de V, a los que les añaden colores y algodón para darles diferentes connotaciones. Siguen siendo los mismos símbolos que les legó Fañañïma.

Si bien se advierte una repetición de los diseños, estos se recrean y se autoconstruyen en cada uno de los usos y aplicaciones rituales y cotidianas dando una comprensión particular, de acuerdo con el contexto en

que se utilice; diseños en cestería o tejidos, bailes de cosecha, curación de enfermedades, rituales de paso, entre otros.

Estas expresiones y calidades artísticas de la cultura Okaina permiten ver, en el sentido colectivo, la asociación del arte con los rituales y su cosmogonía. El arte es resultado de su concepción mítico religiosa.

Asimismo, la producción de cestería Okaina es el resultado de procesos creativos fundamentados en su historia primigenia, en donde la representación de su mundo se recrea mediante la tejeduría; a través de esta se está entretejiendo la historia y la memoria de su cultura. Su arte tradicional se enriquece con la innovación de simbologías ancestrales, las cuales se van adaptando a las necesidades e intereses de sus artífices, sin perder su esencia.

Por tradición, hay una definida división sexual del trabajo en el oficio de la tejeduría y la cestería y estas se aplican en la producción de la cultura material. Aluden estas a la creación de objetos de uso para la alimentación. Los hombres se encargan de proporcionar a la mujer los utensilios indispensables para la producción de alimentos y el mantenimiento de la casa con los materiales del bosque. Las mujeres se dedican a la tejeduría y los hombres a la cestería.

Es una actividad tradicional, que localmente se intercambia por productos básicos, y hoy en día los productos se comercializan pero tienen muchas limitaciones para el transporte porque la única avioneta que llega cada ocho días es muy pequeña y los canastos son más o menos grandes, de lo contrario deben enviar la mercancía por barco siete días hasta Leticia para luego transportarla a la ciudad de Bogotá.

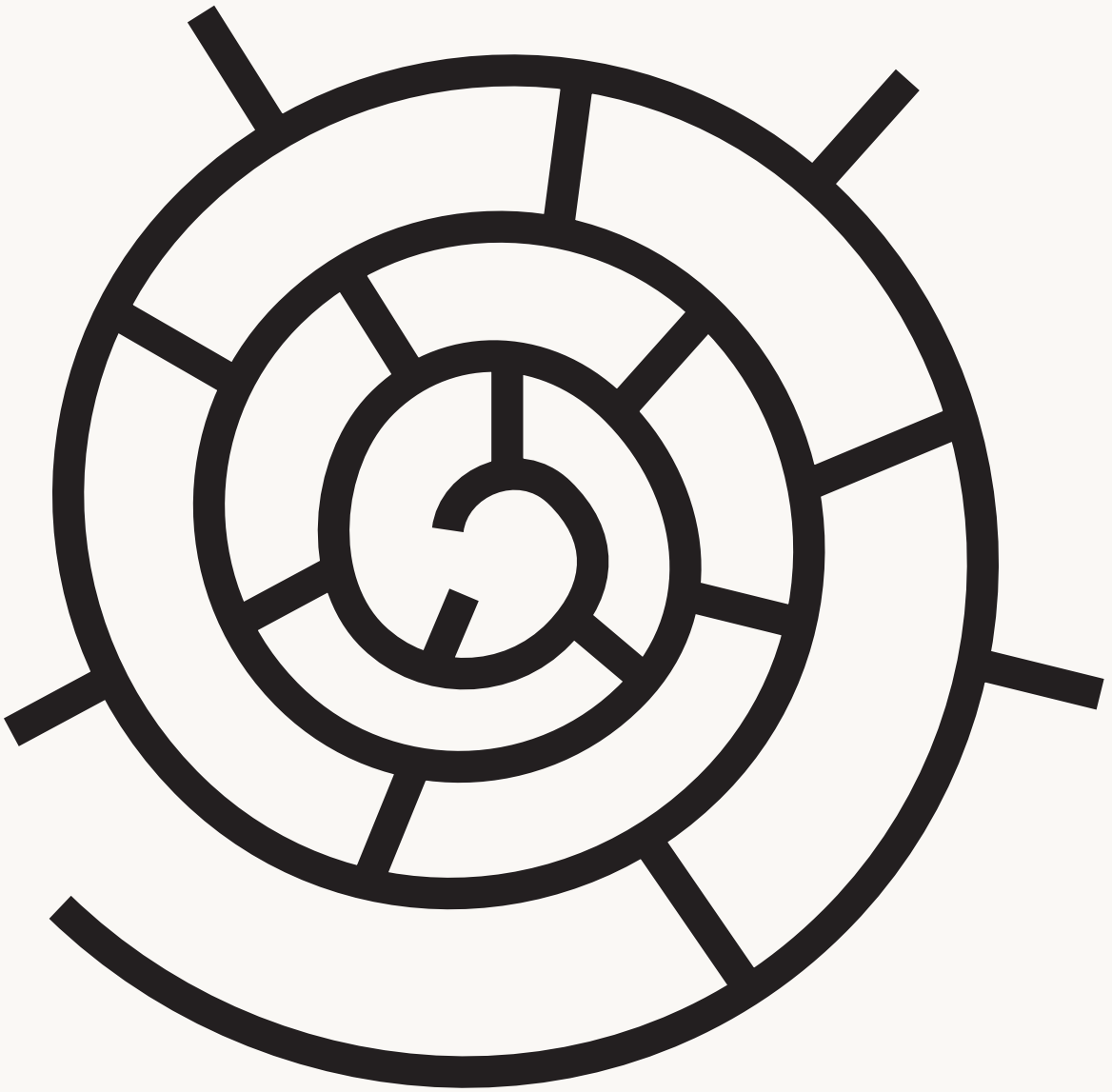
Actualmente las mujeres participan en la elaboración de cestería. Pasaron de ser usuarias a ser productoras y comercializadoras de cestos.

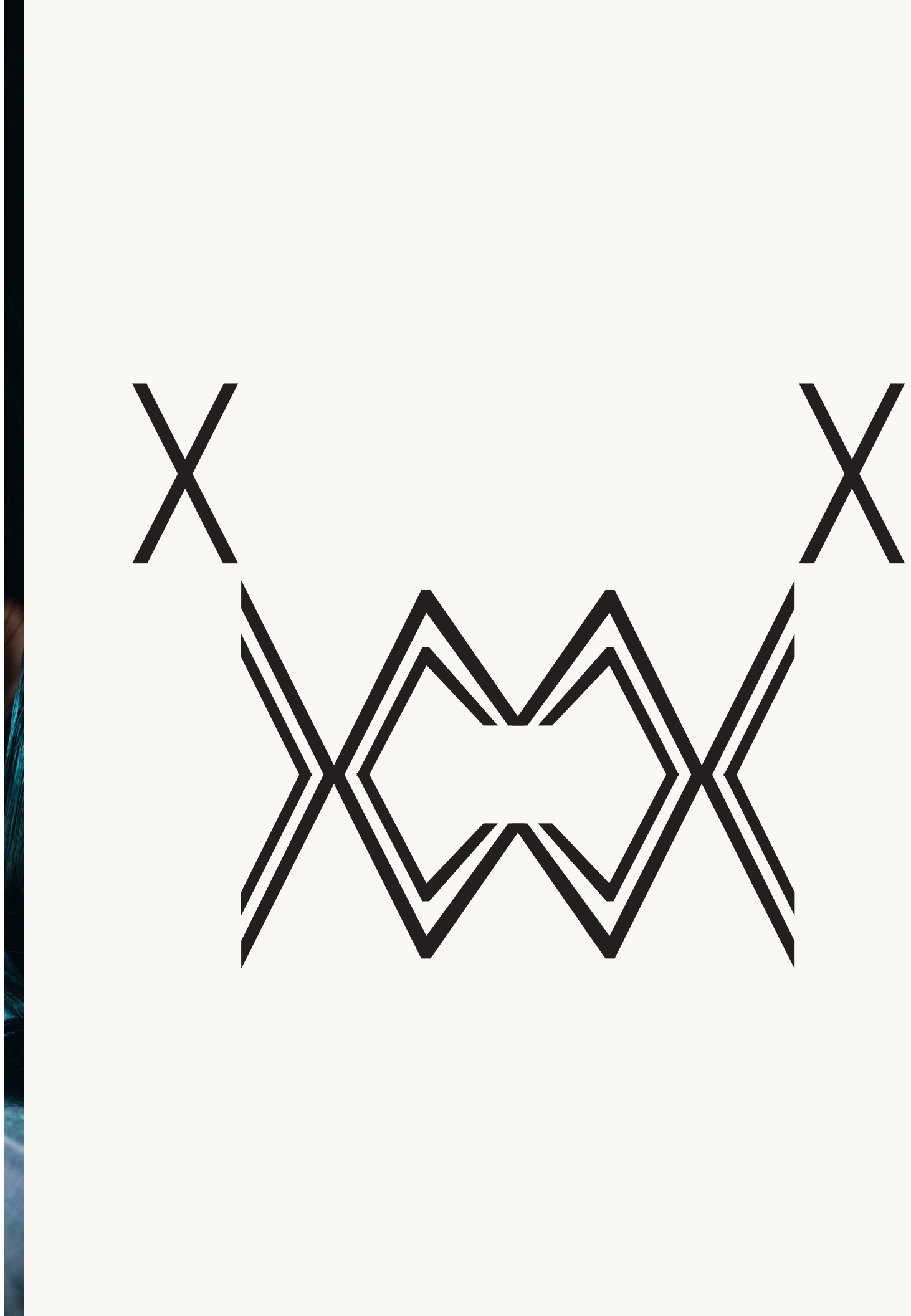
Ellas tejen chinchorros y bolsos, y ellos, canastos o cestos –*ñaaro*– con bejucos. Estos últimos sirven para usos ceremoniales y bailes tradicionales, en donde los invitados colocan los presentes, generalmente comida y frutas, pero también hacen parte del servicio cotidiano y para la comercialización.

Confeccionan canastos, sombreros, bolsos y tejidos con diseños variados semejando animales y cerámicas ya que sus tejidos son compactos y resistentes. Ambas técnicas reproducen su cosmogonía y transmiten la sabiduría a las nuevas generaciones. Los colores más utilizados en estos oficios son el rojo, el negro y el amarillo.

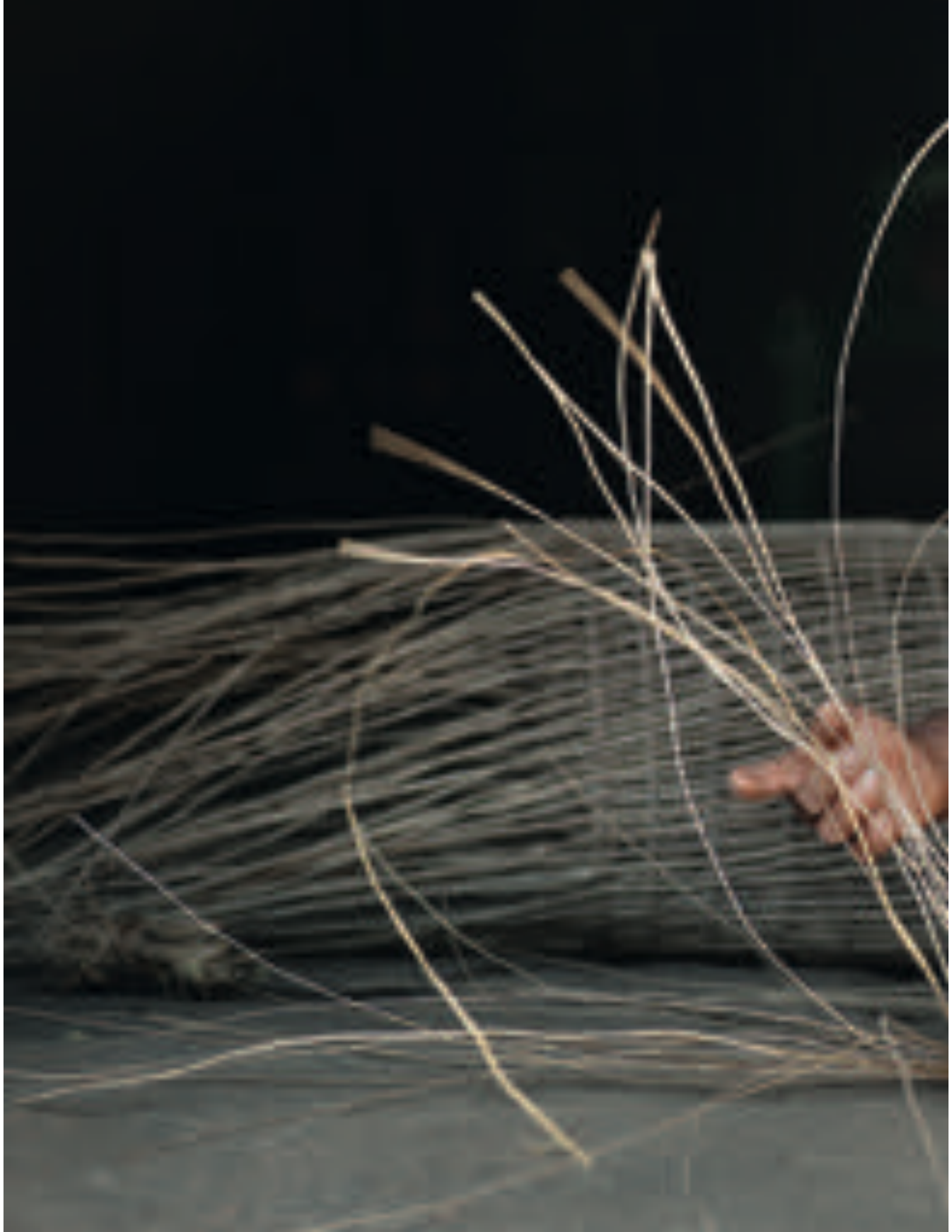
Todas estas producciones hacen parte de la interpretación del mundo Okaina. Los miembros de la comunidad y el cacique Noé nos permitieron apreciar aspectos de su apropiación del mundo a través de la transformación del entorno y la guía de su pensamiento para la creatividad. Queda la realidad de una comunidad que se mantiene viva culturalmente y cuyo objetivo ha sido entrelazar lo visual con el pensamiento, la sabiduría y los colores. Este es un pueblo de pintura y de color, tal como se definen con su clan, pero expuesto a los riesgos de su extinción y a la esperanza de su supervivencia como pueblo. Su pensamiento se prolonga en las imágenes y en las elaboraciones materiales de su concepción cosmogónica.

Los Okaina imprimen su creatividad en todos los órdenes de su vida cotidiana y religiosa. Utilizan los cuadros concéntricos, espirales, líneas paralelas o en forma de V, a las que les añaden colores y algodón para darles diferentes connotaciones.

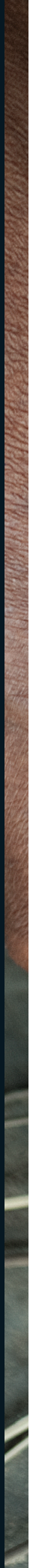


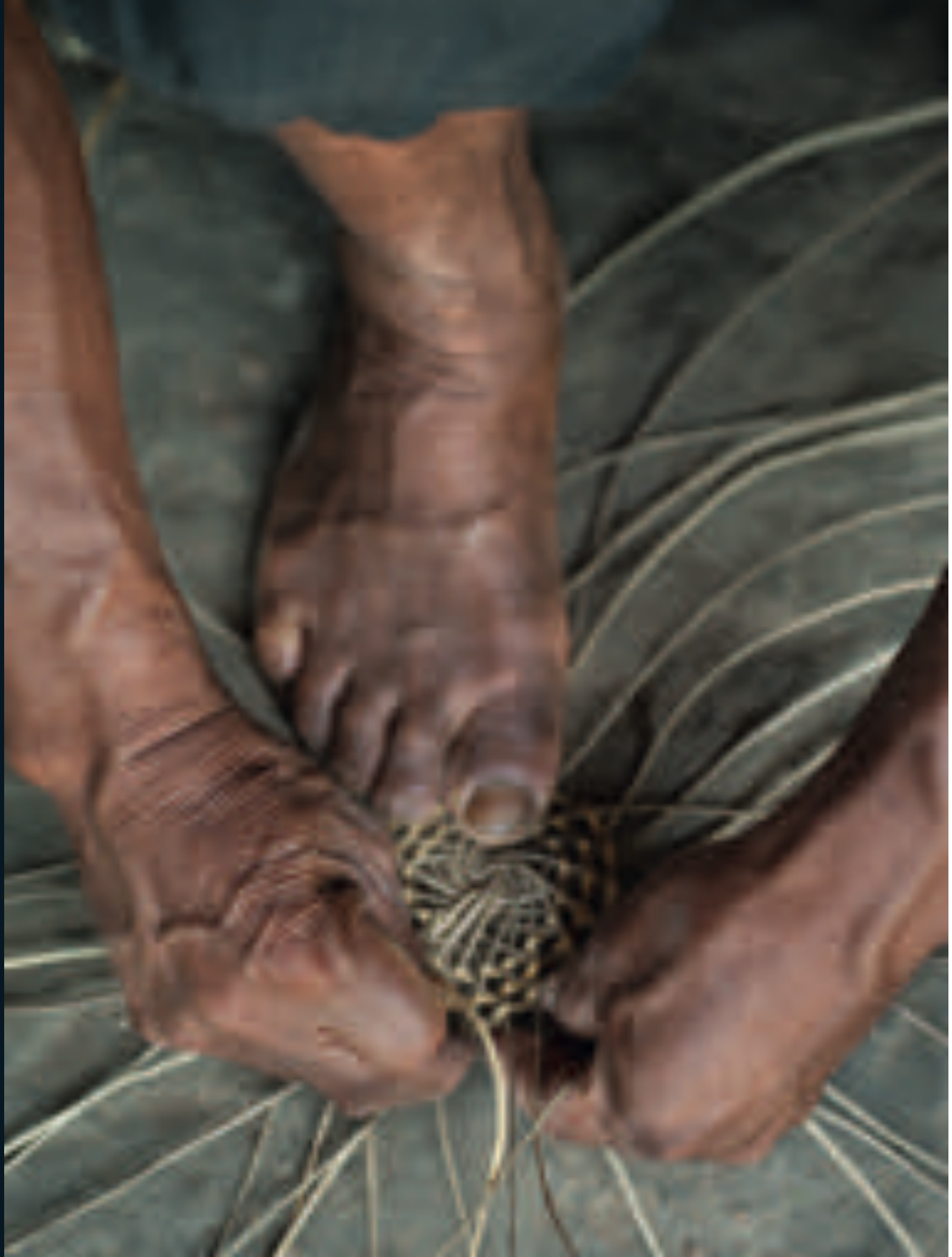


En las danzas se conjugan los versos que cantan sobre los pensamientos y enseñanzas de sus héroes míticos y se acompañan con pinturas corporales, cuyos diseños están acordes para cada una de las ceremonias y rituales.

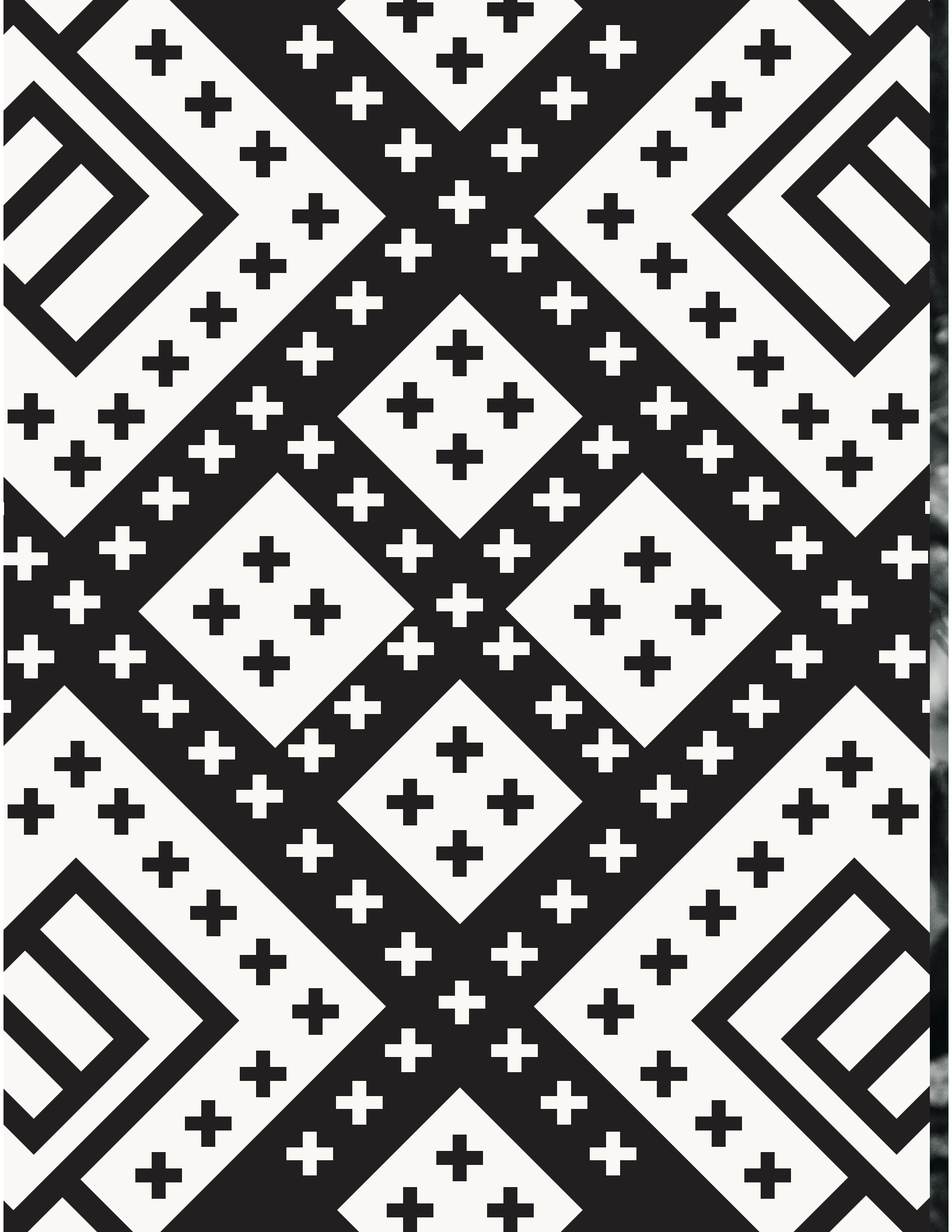


La cestería Okaina es el resultado de procesos creativos fundamentados en su historia primigenia, en donde la representación de su mundo se recrea mediante la tejeduría.





A través de la cestería, los Okaina entretejen la historia y la memoria de su cultura.



# CREATIVIDAD DEL PUEBLO CUBEO

María Rossi

El pueblo Cubeo se encuentra en el departamento del Vaupés, en la frontera con Venezuela y Brasil. La comunidad de Cubay se localiza a orillas del río Vaupés, en el Gran Resguardo Vaupés, frente a Mitú, capital del departamento. Trabajan la cerámica y la talla de madera. Adentrándose por la espesa selva está la comunidad de Puerto Tolima sobre el río Querarí, cerca de la frontera con Brasil, donde trabajan los tejidos de *guarumá* y la talla en madera. A través de los objetos y los símbolos que plasman expresan su historia y su identidad.

La creatividad es tan tradicional como propia; no se separa de su inspiración, ni de los contextos en los que expresa el sentir de personas y pueblos enteros. Para acercarse a la creatividad de los Cubeo es necesario observar el entorno en el que viven, y el mundo que conocen y organizan; solo así es posible reconocer la riqueza del lenguaje simbólico con el que crean y mediante el cual se comunican. Haré una breve descripción de la región del Vaupés donde se encuentran aproximadamente 29 lenguas diferentes del español con estrechas relaciones entre unos y otros, y luego hablaré de los Cubeo y sus expresiones artísticas; aunque la producción es diversa me referiré a la iconografía de dos de sus comunidades, productoras de cestería y alfarería.

## El Vaupés

El Vaupés es el departamento colombiano con mayor población indígena, y donde más de 70% del territorio está bajo la figura legal de Resguardo Indígena. La economía local está basada en el cultivo tradicional de las chagras, que son claros en la selva destinados al cultivo familiar.

Es común encontrar afirmaciones sobre el poco contacto de los pueblos indígenas amazónicos con otros pueblos y con los Estados de los que hacen parte[1]; sin embargo, los registros históricos lo contradicen. Las primeras referencias a la población del río Vaupés hablan de las incursiones de Hernán Pérez de Quesada en 1538, en la búsqueda del Dorado, y de los viajes de Philip von Hutten en 1541. Hay registros de expediciones portuguesas por los ríos Amazonas y Negro desde 1657, y las primeras exploraciones portuguesas registradas del río Vaupés suceden entre 1787 y 1789.

Entre los siglos XVII y XVIII, el esclavismo, la construcción de aldeas y las expediciones militares exterminaron a gran parte de la población indígena de la región, obligando a los sobrevivientes a desplazarse río arriba, a zonas de más difícil acceso y por lo mismo más seguras.

Para el siglo XIX la información histórica es reducida, mientras que el inicio del siglo XX en el Vaupés estuvo marcado por la explotación del caucho y la presencia de misiones religiosas montfortianas. Como consecuencia de la esclavización de indígenas por la cauchería, desde 1918 el gobierno colombiano estableció que los misioneros estarían encargados del gobierno y la protección de los indígenas en el Vaupés; y lo hicieron, reuniendo a la población en torno a escuelas, fundadas y dirigidas por ellos. En los dos ciclos del caucho la explotación intensiva de la población indígena como mano de obra fue la base del sistema extractivo, agravada por el desplazamiento masivo y forzado de esclavos hacia caucherías en el Brasil.

A partir de 1940 comenzaron a llegar a la región diferentes misiones evangélicas. Estos grupos generaron cambios en los patrones de asentamiento, construyeron pistas de aterrizaje en varias comunidades, tradujeron la Biblia a lenguas locales, y persiguieron las prácticas chamanísticas, hasta prácticamente eliminarlas en algunas comunidades.

1 Colombia, Venezuela, Brasil, Bolivia, Perú y Ecuador, Estados que comparten la Amazonia.

En los años ochenta se difundió el cultivo y el procesamiento de la hoja de coca para el narcotráfico, acompañado de una migración de colonos del interior del país hacia el Vaupés, buscando enriquecerse con la siembra y el procesamiento ilegal de ésta. Posteriormente, el conflicto armado impactó en forma violenta las condiciones de vida de la población, con la toma de la ciudad de Mitú en 1998.

## Los pueblos indígenas del Vaupés

El Vaupés se caracteriza por la diversidad de idiomas. Esta riqueza lingüística está presente en la vida cotidiana de los indígenas, da identidad y nombre a cada grupo, organiza las relaciones sociales en las comunidades y define las líneas de parentesco.

Estas sociedades han sido entendidas como un complejo cultural, con un sistema de parentesco conocido como exogamia lingüística (como patrón general) y exogamia de clanes, para el caso del pueblo Cubeo. Exogamia se refiere a una estructura de parentesco en la que el casamiento se realiza con alguien de otro grupo, exogamia lingüística sería el casamiento con personas que hablen otra lengua; y exogamia de clanes, el casamiento con personas de otro clan (grupo de ascendencia). Siguiendo este sistema, en el Vaupés los miembros de un grupo heredan, como parte de su identidad, la lengua de su padre y la filiación y lugar de residencia por línea paterna. Es frecuente que también hablen la lengua de su madre y, por intercambios comerciales, rituales y matrimoniales, es común que lleguen a hablar otras lenguas, siendo las mujeres las que dominan más lenguas.

Las diferencias lingüísticas son evidentes, sin embargo, estos grupos comparten sistemas de vida similares, empezando por el tipo de residencias (tradicionalmente malocas, ahora reemplazadas por comunidades de varias casas), la ubicación de comunidades cerca de los ríos; el cultivo de la chagra o roza basado en la yuca brava[2], la caza y la pesca. Así mismo, tienen fiestas y rituales similares y complementarios. Como población multilingüe, comparten el conocimiento de las varias lenguas y son simbolizados de diferentes maneras en sus relaciones de intercambio. De acuerdo con los relatos de origen, cada grupo tiene un territorio tradicional, una especialización en la elaboración de objetos para intercambio ritual, y unas normas de afinidad para establecer alianzas matrimoniales.

Estos grupos indígenas tienen relaciones constantes y organizadas, tanto cotidianas como rituales, pero no puede decirse que sean un mismo grupo, ni que tengan un mismo origen; ni que su cultura sea homogénea. Pero al mismo tiempo, están ligados por una red de vínculos sociales, comerciales, políticos y religiosos que, por su complejidad, desafía cualquier intento de definir sociedades individuales.

Los grupos están diferenciados, primero, por la lengua y, luego, según ancestros comunes (clanes). Estas características definen la pertenencia a un grupo y ordenan las relaciones de parentesco y afinidad. Pero ¿puede decirse que son varias culturas, si cada familia está compuesta por miembros de varias lenguas y con ancestros diferentes? Y, al mismo tiempo, ¿cómo decir que un sistema social tan complejo, en el que se hablan más de veinte lenguas y con poblaciones que tienen diversos orígenes, es una misma cultura? Los pueblos indígenas del Vaupés nos muestran que la identidad, el conocimiento y la pertenencia a un grupo no son lo mismo, y que pueden enriquecerse mutuamente. Ante la pregunta: ¿Es un sistema complejo, o son más de veinte culturas indígenas que conviven ordenadamente?, la realidad sugiere que las dos cosas son ciertas.

## Los Cubeo

El idioma Cubeo hace parte de la familia Tucano, con influencias Arawak. En Cubeo, el nombre del grupo es *Pamiwa*, que quiere decir gente. Este pueblo habita en la cuenca del río Vaupés, en especial en sus afluentes Querarí y Cuduyarí. Su población es de más o menos cuatro mil personas (4.000) ubicadas sobre todo en el Vaupés, salvo algunas migraciones hacia el Guainía, Guaviare y Brasil principalmente. Existen muchas comunidades, pero se hablará solo de dos de ellas, que sobresalen por su maestría en el trabajo y por plasmar los grafismos en la cestería y la alfarería.

Las actividades Cubeo son comunitarias, cada familia trabaja para la subsistencia, y todos aportan para las reuniones o celebraciones colectivas. La agricultura es mayoritariamente una actividad de mujeres, y la caza y la pesca, de hombres. Así mismo, la elaboración de artefactos está dividida: las mujeres trabajan el barro y la fibra de cumare, y los hombres la madera, los bejucos y la fibra de guarumá.

Los Cubeo están divididos en varios grupos; cada uno tiene su propia historia sobre el origen, sus relatos míticos y su lugar en el territorio. Deben casarse con personas de otro grupo, bien sea Cubeo, o de otra lengua. Tradicionalmente, las comunidades Cubeo vivían en una gran maloca que era el centro de celebraciones rituales y el lugar para la toma de decisiones. En la actualidad la mayoría de las comunidades tienen casas separadas para cada familia y un espacio comunitario de reuniones y celebraciones.

2 Conocida como yuca amarga o mandioca. Es un tubérculo que se da en el suelo ácido de las selvas amazónicas, y requiere un procesamiento dispendioso para ser comestible; de lo contrario, es tóxico.

## Formas y símbolos para crear el equilibrio

Los Cubeo producen los objetos para uso personal y cotidiano. Actualmente elaboran productos tradicionales para la venta, lo cual ha representado cambios favorables en sus vidas; al mismo tiempo que se han incorporado nuevas formas o diseños en las piezas que elaboran, se ha recuperado el conocimiento de las piezas tradicionales, los procesos productivos, los materiales, su extracción y cuidado, y las representaciones gráficas propias de este pueblo.

La comunidad de Cubay produce piezas de cerámica[3] usando las técnicas propias. Aunque la comercialización ha sido un impulso para su funcionamiento y para el mejoramiento de las piezas, el interés fundamental ha sido recuperar y valorar sus conocimientos, y trasmitirlos a sus hijos y nietos, para que sepan quiénes son, de dónde vienen, y para que conserven los conocimientos propios de sus familias.

Para las mujeres de Cubay, elaborar piezas de barro ha abierto posibilidades creativas gracias a las cuales ahora valoran más sus conocimientos y están más empoderadas en su comunidad: han descubierto nuevas formas para las tinajas y han creado nuevas piezas, y gracias a la experimentación han mejorado el proceso de moldeo, quema, "negreo" y pintura de cada pieza. Así, el manejo de altos y bajos relieves, la utilización de tapas, y la mezcla de colores sobre el negro, le dan a la cerámica de esta comunidad un sello característico.

Las formas de cada pieza se inspiran en el uso que se les daba antiguamente, y son recreadas de acuerdo con las preferencias de los compradores. La forma, el tamaño y los acabados se adaptan a los modos y hábitos de otros espacios, conservando siempre su identidad.

Los bancos tradicionales del pueblo Cubeo, *ñiaca*, son elaborados por los hombres, en las comunidades de Puerto Tolima y Cubay. Este tipo de banco es un instrumento ceremonial presente en todos los pueblos indígenas de la familia Tucano oriental, elaborado desde el origen de cada pueblo.

El banco donde los hombres se sientan es símbolo de estabilidad y sabiduría. Ofrece descanso físico al cuerpo y concentración a la mente. Dicen que el hombre desjuiciado no se sabe sentar, no tiene un banco, no encuentra un lugar para pensar. Sentado, el hombre está protegido por sus poderes benéficos. Sentado y pensando conforma una posición de procreación y protección, un eje cósmico de comunicación (Reichel-Dolmatoff, 1971[4]).

La técnica de elaboración es similar entre pueblos indígenas. Se trabaja sobre un solo bloque de madera, que se humedece para tallar, y una vez lista, y pulida, se pinta con una mezcla de resina de corteza y color rojo, que los Cubeo obtienen del *carayurú*, tintura ceremonial muy preciada y de difícil obtención. Sobre la base roja se dibuja con barro y se plasman los diseños, propios de cada pueblo.

Antiguamente se usaban en las reuniones de *payes*. Sentados en los bancos, los sabedores hablaban de sus costumbres, de sus tradiciones, de la historia de sus familias y de los orígenes de sus clanes. Como cada grupo familiar tenía su propio banco, tenían dibujos que representaban los clanes y se intercambiaban entre familias y amigos.

Los tejidos Cubeo, como su cerámica, obedecen a necesidades cotidianas: la construcción de las casas, las cuerdas para pescar, los canastos para cargar; Entre ellos resalta por su belleza el balay, tejido redondo y cóncavo de diferentes tamaños, utilizado para servir el cazabe (la torta de yuca brava), tejidos a partir de conocimientos especializados sobre cómo teñir la fibra con pigmentos naturales, cómo es la trama del tejido, cómo plasmar figuras en él, y cuál es el nombre y el significado de cada figura.

El balay es uno de los objetos más representativos de las culturas indígenas del Vaupés, tan cotidiano como extraordinario. Todos los pueblos en la región lo usan, pero su elaboración cambia: cada pueblo representa en él imágenes y significados diferentes, y utiliza diversas fibras y estilos para hacer los remates y acabados. En la comunidad de Puerto Tolima elaboran balayes con gran maestría, y sobre todo con una gran inventiva para la creación de nuevos diseños, que son enriquecidos por colores que resaltan la simetría de las piezas.

Las estructuras del tejido son pocas, pero la variedad de diseños posibles es amplia gracias a la destreza de los tejedores, a una imaginación sutil, y a una capacidad de trasladar la interacción y el movimiento a trazos geométricos y abstractos. La utilización de colores rojo, negro, marrón y natural (la fibra es beige), que está documentada desde principios del siglo XX, embellece cada balay, y lo convierte en un objeto privilegiado para expresar, mediante símbolos gráficos, esa creatividad. Estos diseños hablan de relaciones, de modos, de temperamentos, así que ofrecen siempre marcas individuales, tanto del autor como de aquello que se representa.

3 Estrictamente, trabajan alfarería, pero el nombre con el que las comunidades se refieren al proceso y a sus productos es *cerámica*. Así es mencionada también en la bibliografía etnográfica de la región, así que para el resto del texto se conserva el término cerámica.

4 Gerardo Reichel-Dolmatoff. *Amazonian Cosmos – The sexual and religious symbolism of the Tukano Indians*, The University of Chicago Press. 1971.

Entre los Cubeo, la producción para el comercio no ha implicado el abandono de las costumbres y actividades tradicionales, por el contrario, la elaboración de objetos para la venta ha llevado a estas comunidades a aplicar conocimientos que creían olvidados sobre el río, la selva, los materiales y cómo trabajarlos.

Los símbolos del pueblo Cubeo vienen de tiempo inmemorial: antes de la existencia de las personas, existió Cubay y sus hermanos los Cubaiwa. Según la tradición, cuando uno de ellos murió, para llorar su muerte, se realizó una ceremonia con yagé. En esa ceremonia los Cubaiwa tuvieron visiones, y aparecieron las pintas de la mariposa, del gajo de siringa, las escamas del pescado, y todas las figuras.

Los Cubaiwa enseñaron las figuras a los primeros Cubeo, y ellos se encargaron de enseñarlas a sus hijos y nietos. Así, los actuales artesanos aprendieron el significado y la forma de los símbolos viendo las danzas tradicionales y los objetos de sus abuelos, participando en las ceremonias, y hablando con sus padres, con sus hermanos y con sabedores.

Estos símbolos son representaciones de las relaciones entre las personas y la selva; no son imágenes planas de los seres con los que los Cubeo conviven. Cada representación habla de la manera de ser de un animal, una planta o un espíritu, habla de sus actividades, su movimiento, su crecimiento, y su relación con el ser humano. Su riqueza simbólica es fruto de la comparación entre las personas y otros seres, y ofrece las imágenes de estas interacciones.

La simbología Cubeo se inspira en sus relaciones con el entorno, y expresa una construcción de relaciones cotidianas y trascendentales con las plantas, los animales y los espíritus de las selvas del Vaupés.

Por estos significados, la utilización de símbolos en sus piezas de cerámica, en sus bancos tradicionales y en sus balayes, es una manera de identificarse con su cultura, de expresar su identidad, y de presentar ante los demás sus conocimientos tradicionales, para hacer ver a otros quiénes son los Cubeo y cómo se relacionan con su entorno, y mostrar que ese conocimiento y esa forma de vivir son valiosos.

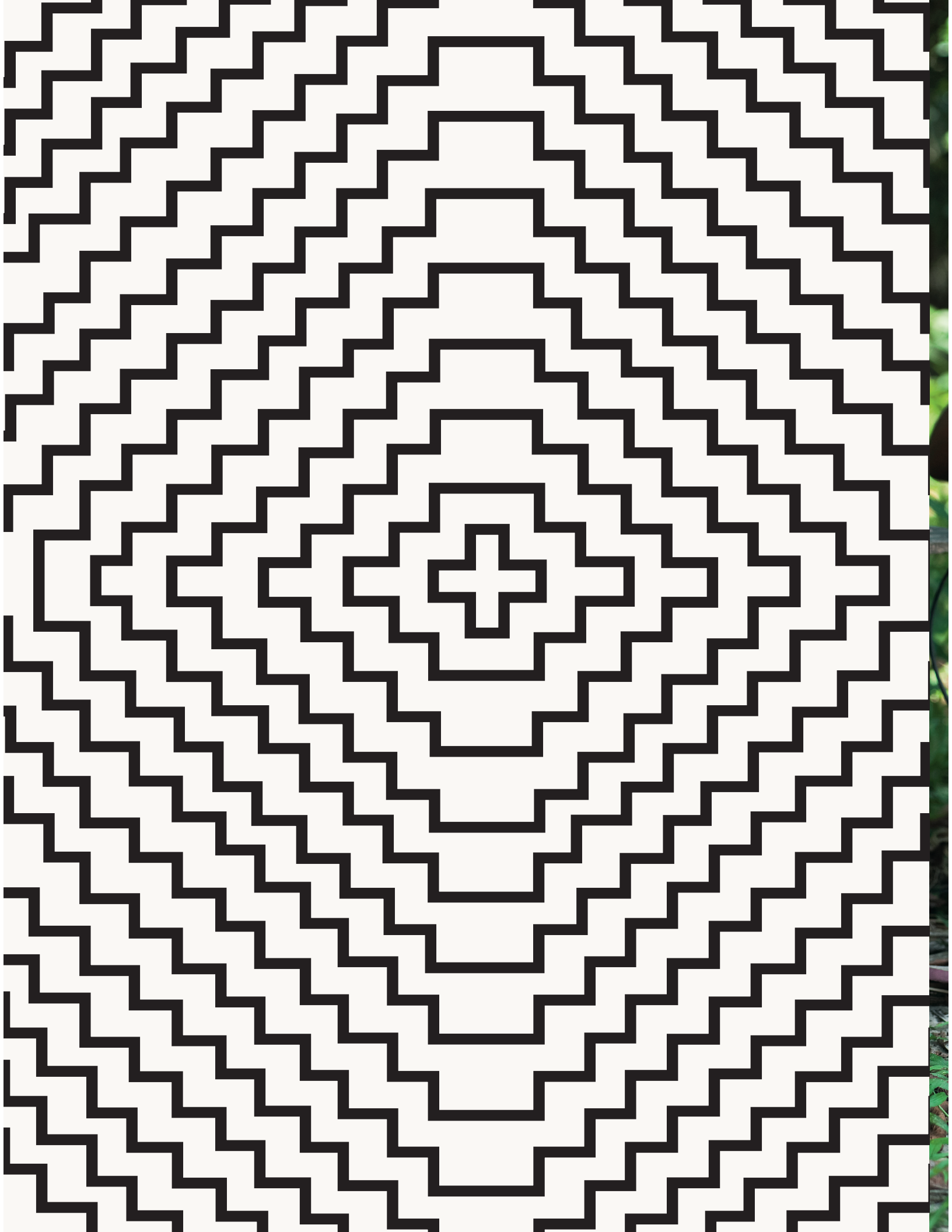
Los Cubeo expresan su identidad en las piezas que elaboran. Su inspiración proviene de las dimensiones sagradas de la vida cotidiana, de la presencia de seres con los que conviven desde siempre. Esa creatividad surge del deseo de garantizar continuidad para esas relaciones, porque la representación, como la palabra, tiene poder. Lo que se representa se mantiene vivo, incluso se revive, se recupera.

La creatividad del pueblo Cubeo se inspira en la complementariedad de las relaciones entre las personas y el río, la selva, y todos sus habitantes, humanos, animales y espirituales. Ofrece representaciones fascinantes y, gracias a su papel central en las relaciones cotidianas de la región, crea un orden y recrea constantemente el equilibrio, en un mundo deslumbrante por su complejidad.

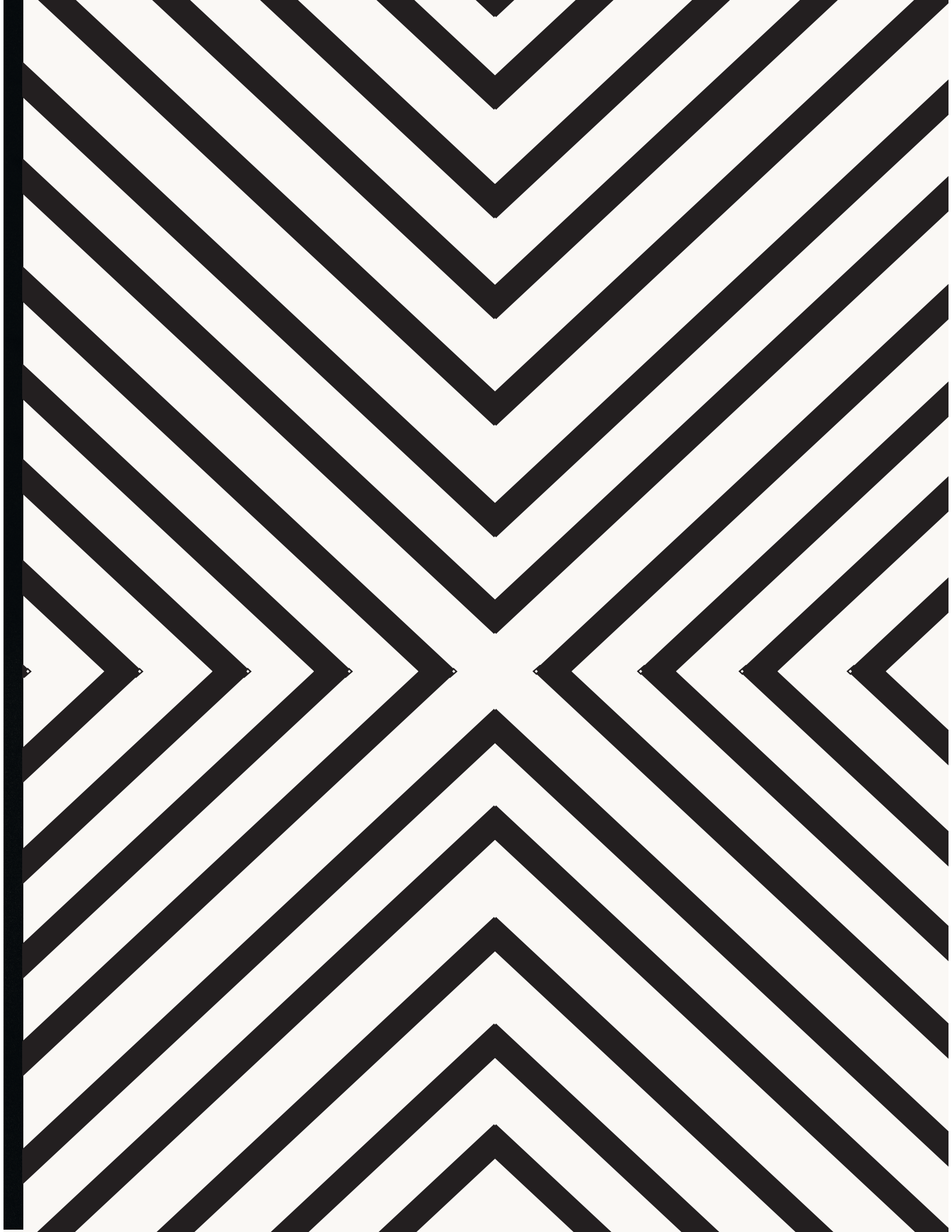
Cada artesano hace parte de su grupo, y habla desde su posición en las relaciones de complementariedad entre hombres y mujeres, entre clanes y entre pueblos. Pero cada uno trabaja individualmente, de manera autónoma y de acuerdo con sus habilidades y motivaciones. Así, selecciona formas y diseños desde sus recuerdos personales, modifica e interpreta figuras a partir de su manera de situarse en su tradición, y plasma diseños que hablan de su forma particular de relacionarse con su entorno. Por eso, entre artesanos de igual destreza y conocimiento, nunca se encuentran piezas iguales. Las técnicas son las mismas, conviven y trabajan juntos, se ayudan y comparten sus conocimientos, pero no se copian ni se repiten.

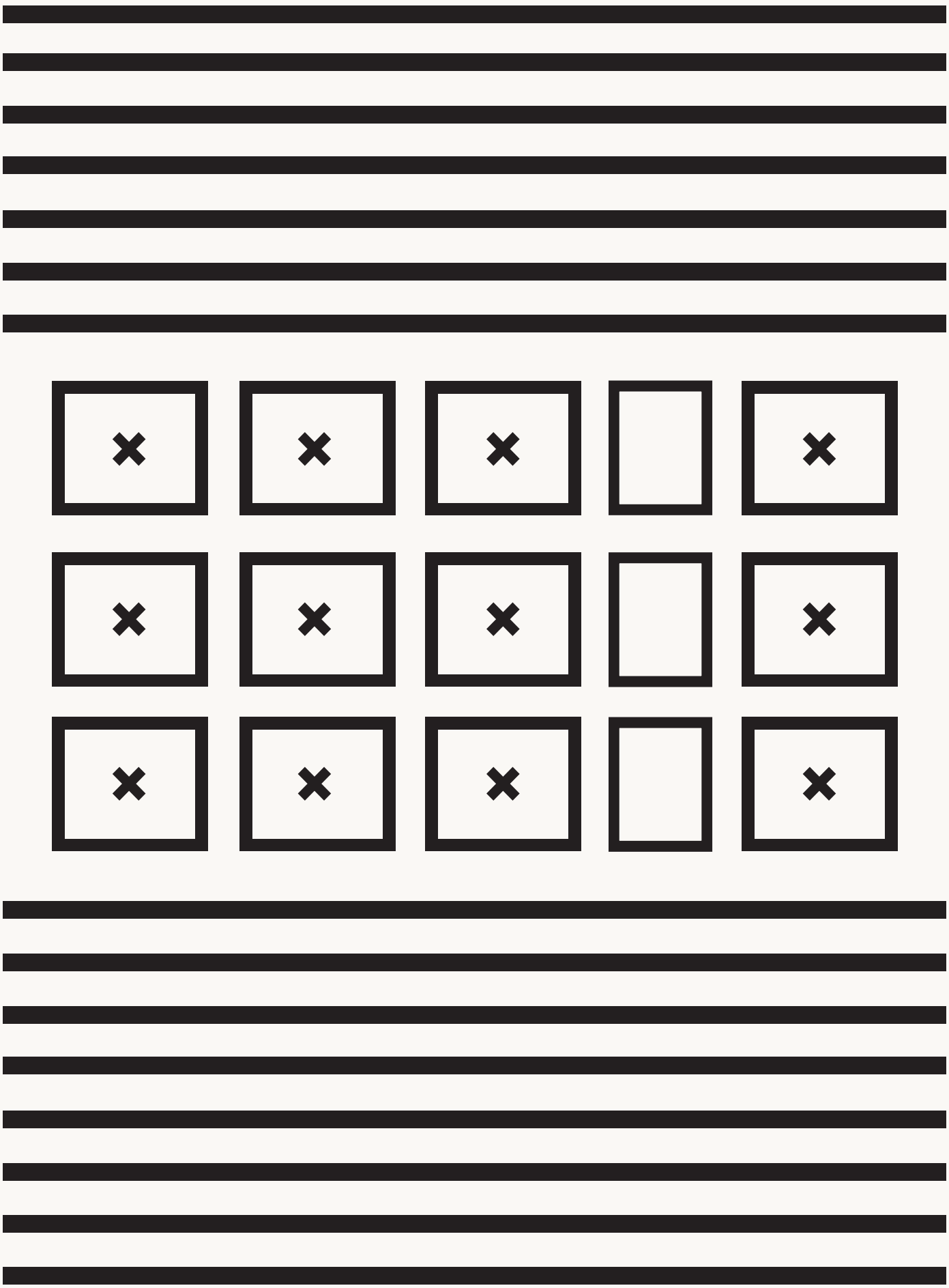
Antiguamente, los símbolos eran para celebraciones y ceremonias, las piezas de uso diario carecían de decoración, porque no era necesario presentarse ante sí mismos. Ahora sí, la gente de afuera los ve, y comienzan a saber de dónde vienen los Cubeo, y cuál es su manera de vivir. Ahora, se presentan a través de sus piezas, cada símbolo constituye una firma, es una marca de identidad de un artesano, y de un pueblo que busca ser reconocido, no sólo como pueblo vivo y creativo, sino como un pueblo que tiene su propia historia y su conocimiento, y que es consciente de su valor y lo quiere dar a conocer.

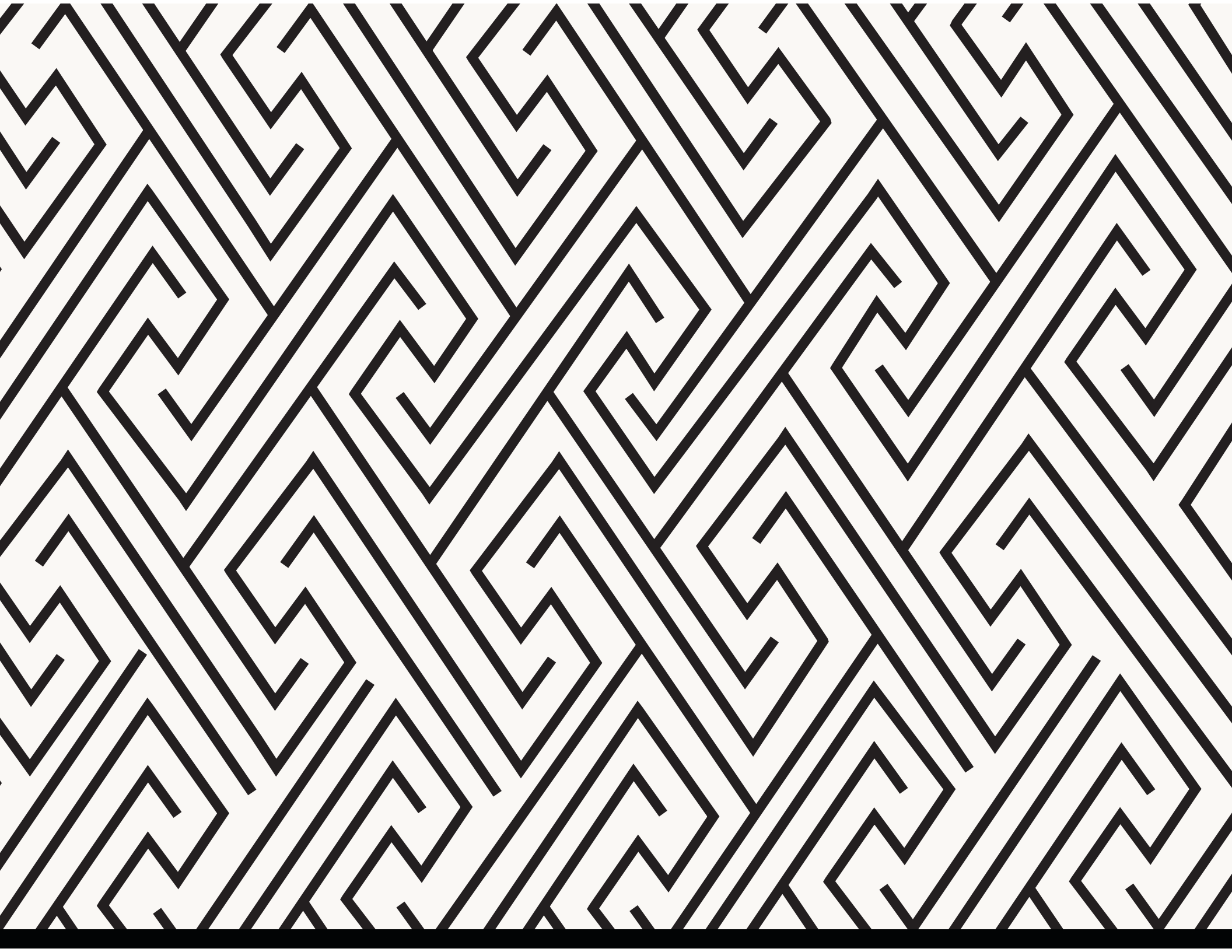
Los pueblos indígenas de la Amazonia no han tenido, en su mayoría, la oportunidad de contar su propia historia, otros hemos contado su historia por ellos. Por eso, la presentación de sus conocimientos en las piezas, como muestra de su identidad, se convierte en una oportunidad para compartir con el resto del país sus conocimientos, y para narrar su propia historia.



En tiempos inmemoriales, según la tradición, se realizó una ceremonia con yagé, en la que los Cubaiwa tuvieron visiones y aparecieron las pintas de la mariposa, del gajo de siringa, las escamas del pescado y todas las figuras.

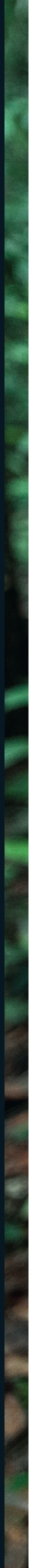


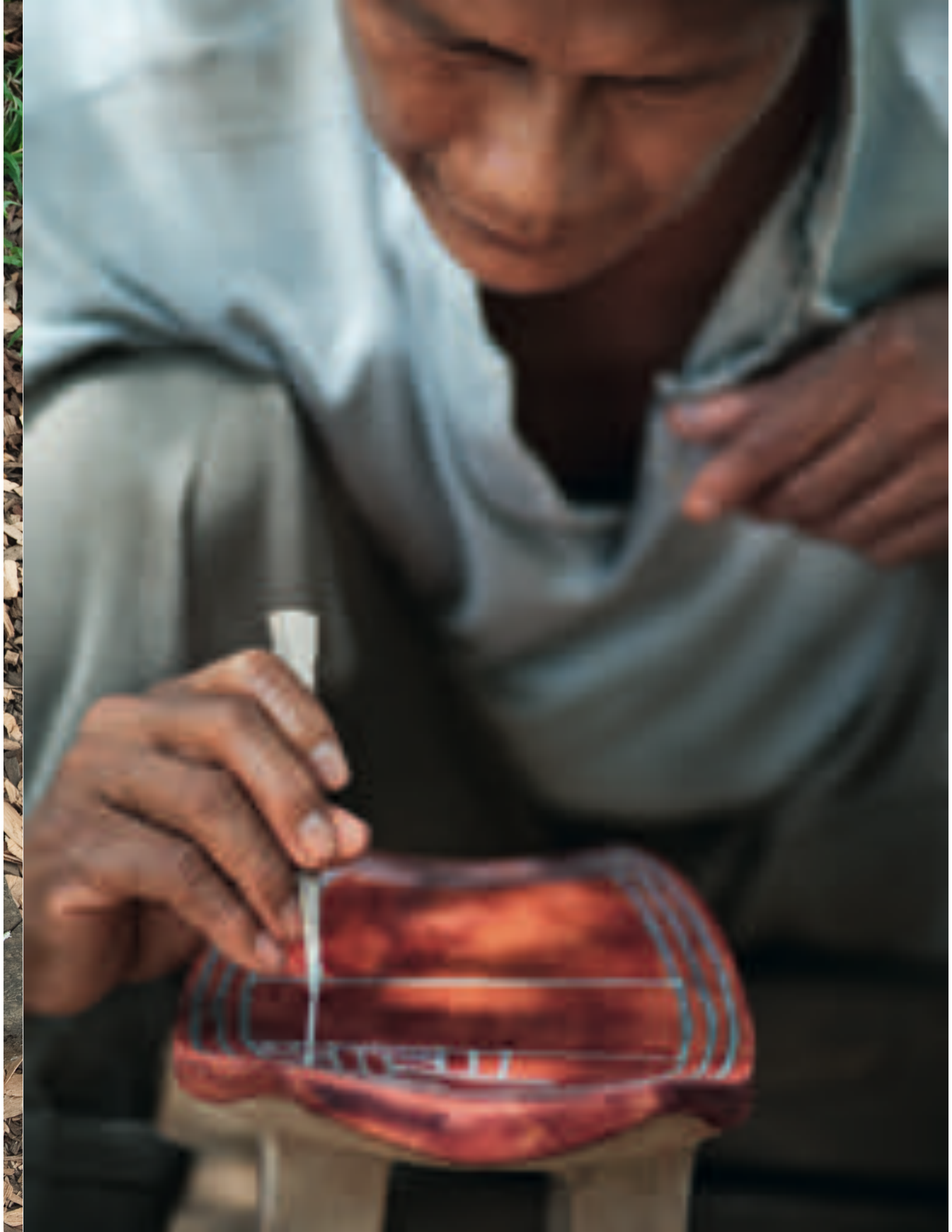


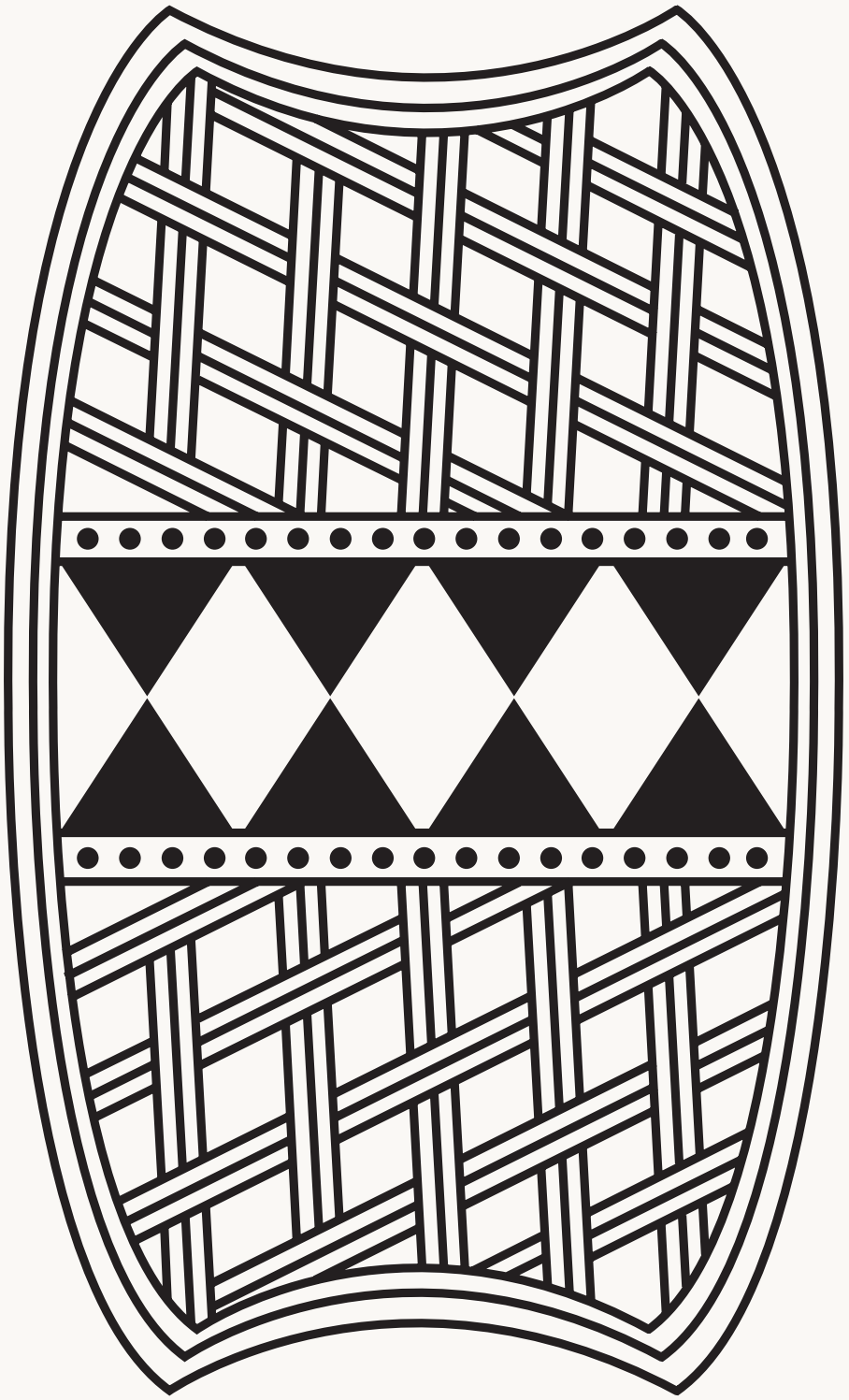


“El banco donde los hombres se sientan es símbolo de estabilidad y sabiduría. Ofrece descanso físico al cuerpo y concentración a la mente. Dicen que el hombre desjuiciado no se sabe sentar, no tiene un banco, no encuentra un lugar para pensar. Sentado, el hombre está protegido por sus poderes benéficos. Sentado y pensando conforma una posición de procreación y protección, un eje cósmico de comunicación.”

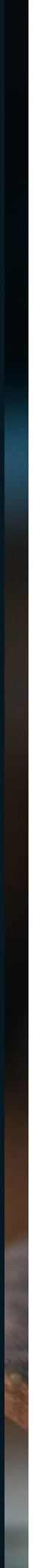
(Reichel-Dolmatoff, 1971).



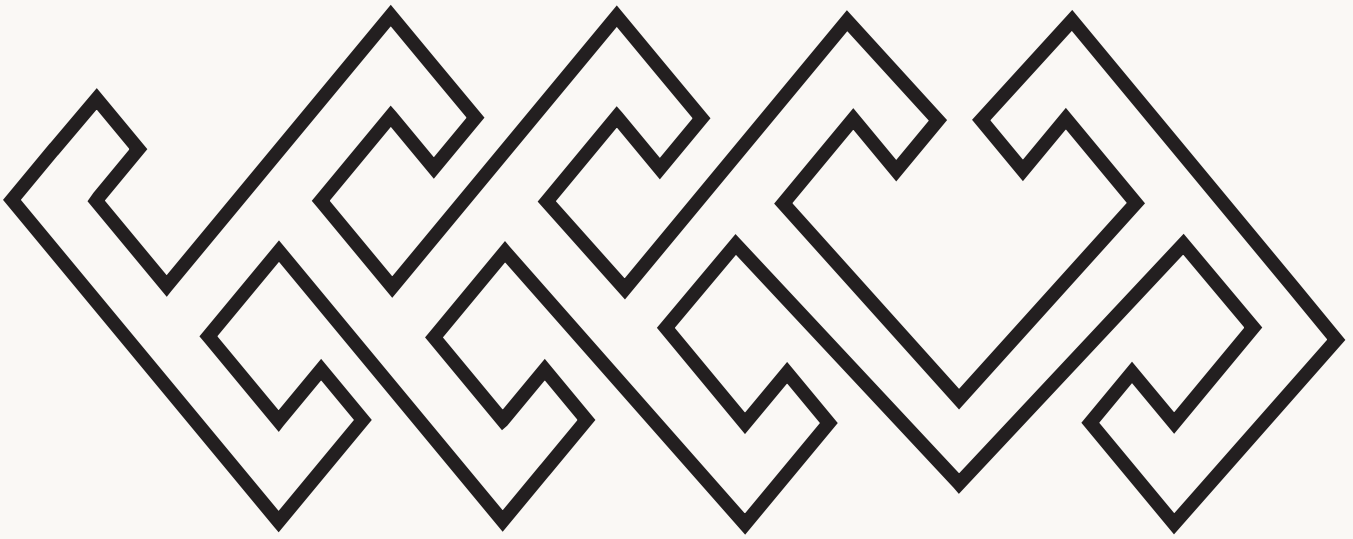


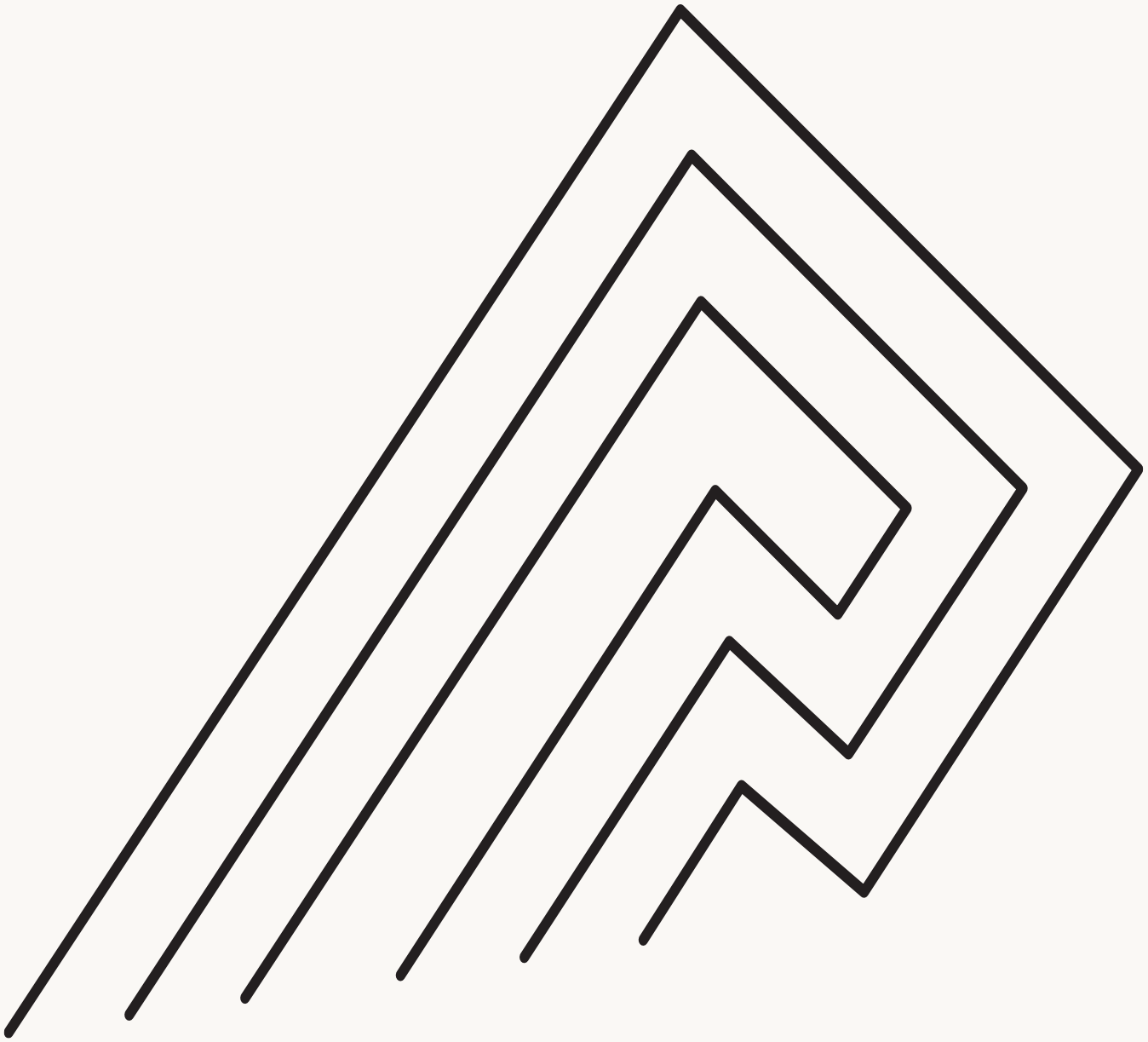


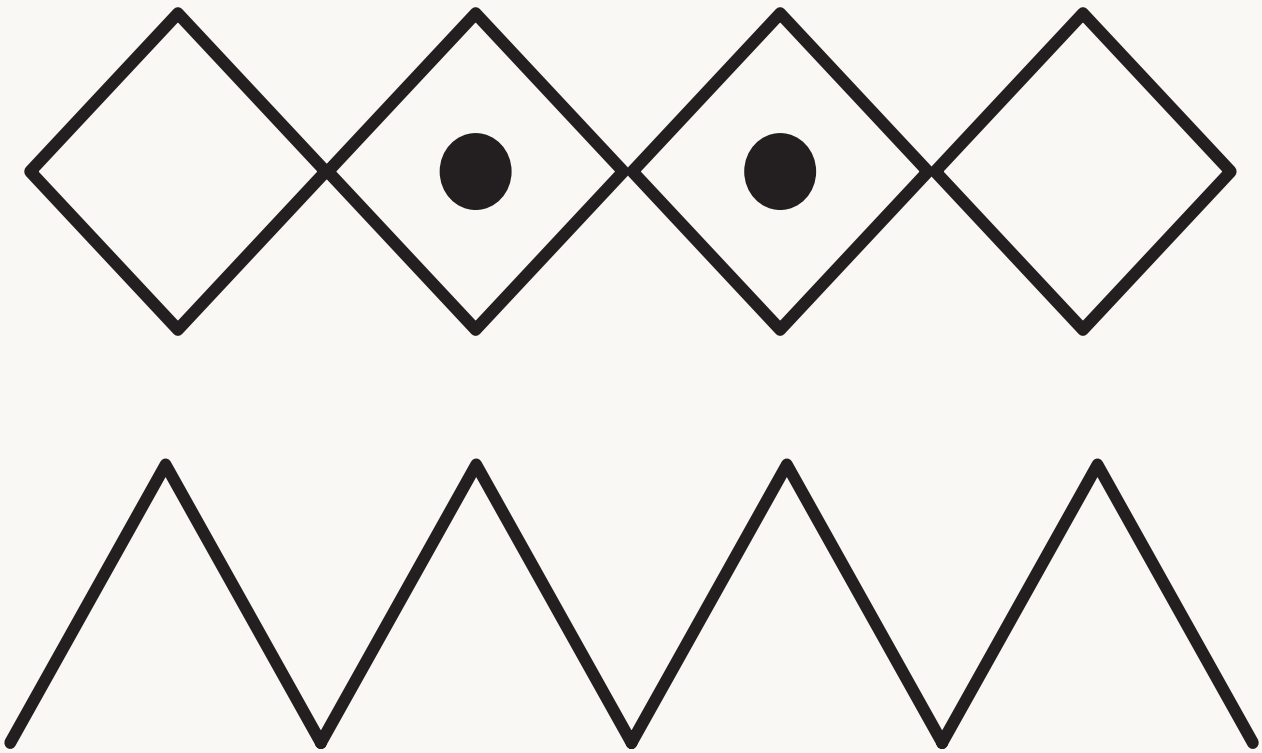
Los barros son propiedad del güío, que se encarga de cuidarlos según la tradición; para poder recogerlos es necesario que el payé dentro de su sueño pida permiso al güío y rece a quienes lo van a buscar. Además, las mujeres que recogen el barro deben ir protegidas con la cara pintada, con una mezcla especial de leche de caraña y carayurú, rezada también por el payé. Cuando la mujer esté trabajando, se recomienda que no se quede mirando el vuelo del pájaro carpintero, porque las piezas podrían torcerse, al tratar de imitar al ave volando.

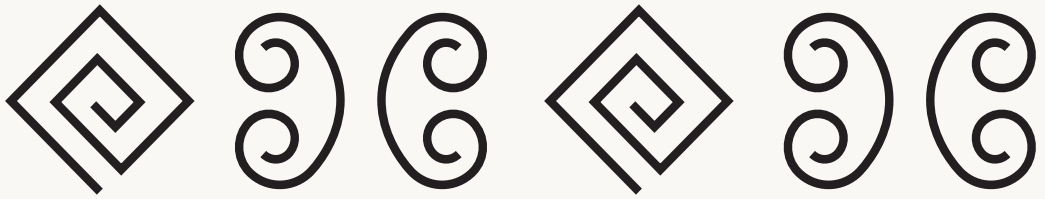


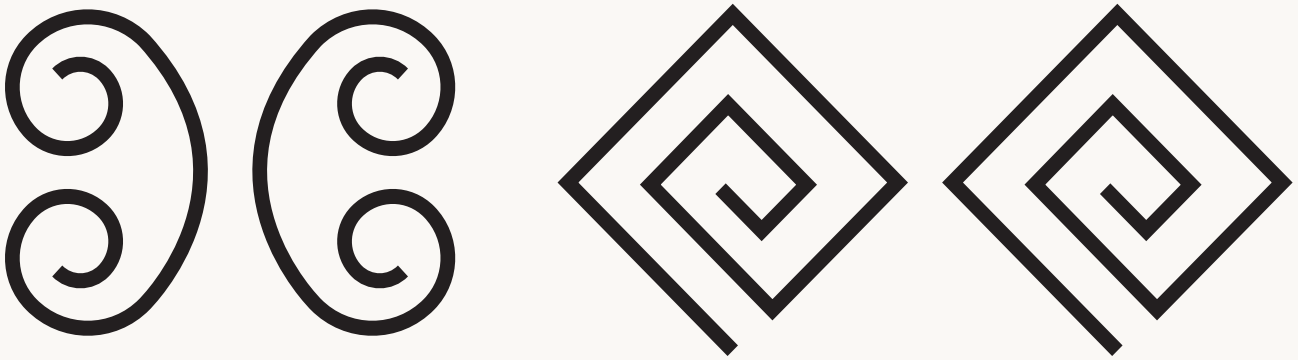
El barro se mezcla con ceniza de corteza y se moldean las piezas a partir de la técnica de rollo, se alisan, se brillan y se ponen al fuego. Cuando salen del horno, las piezas se untan con extractos de hojas y se ahúman. Luego se decoran con pinturas de leche de juansoco, mezcladas con arcillas amarillas (curajmeno), blancas (boro) y rojas (juano).

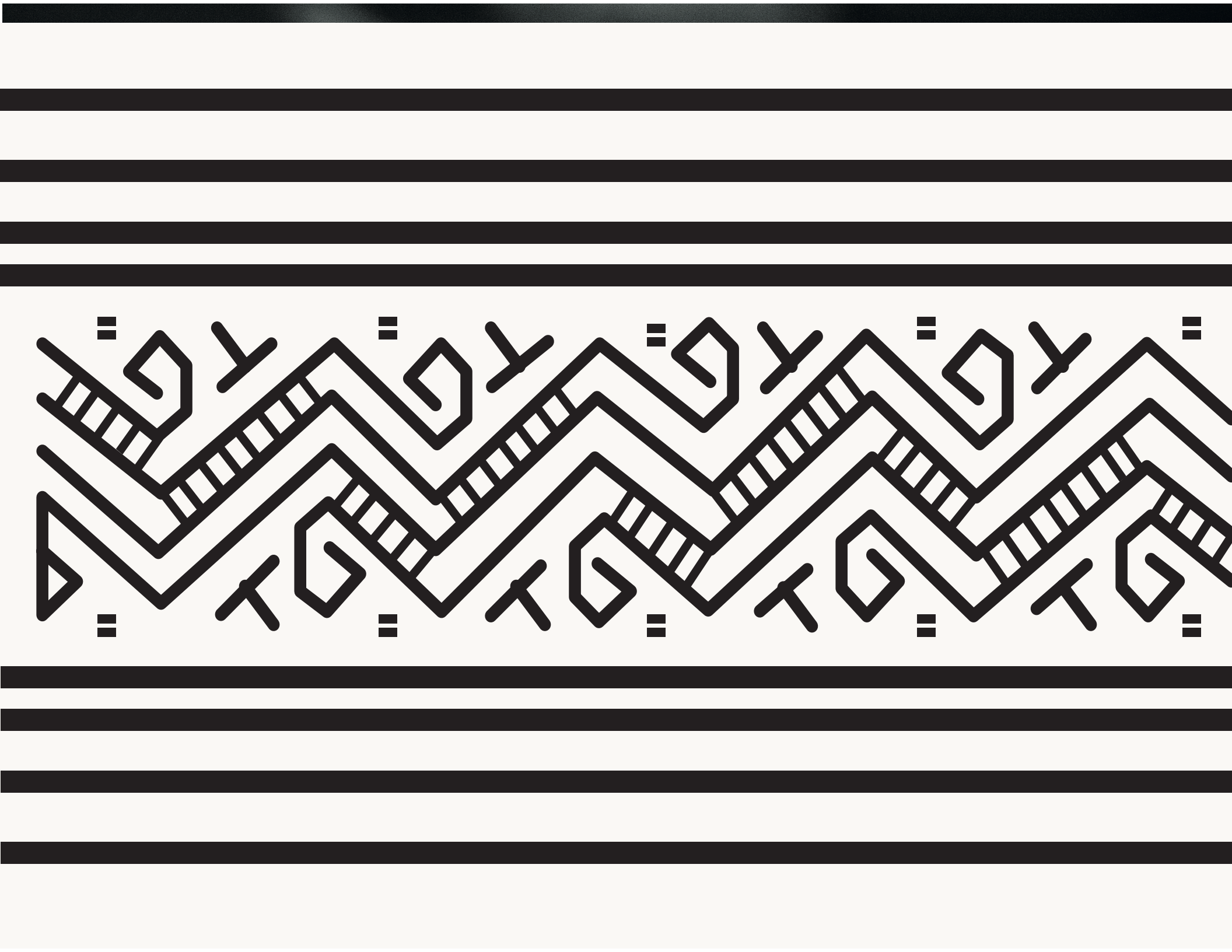












# EL CHUMBE INGA, EL ARTE DE TEJER LA VIDA Y CONTAR HISTORIAS

Benjamín Jacanamijoy

*Los mayores: abuelos y abuelas, padres y madres, constituyen el pilar principal, a partir del cual se orienta la trayectoria del pueblo Inga. Aun con el correr de los tiempos, el ejercicio de abstracción geométrica realizado por las mujeres en el tejido del chumbe –mediante el cual a través de un lenguaje metafórico se narra la vida y el pensamiento del pueblo Inga– seguirá vivo entre las manos y el pensamiento de las nuevas generaciones Ingas.*

## El principio del pensamiento Inga / Ambi Uasca Samai o el Espíritu de Yagé

En el tiempo primigenio toda la tierra estuvo a oscuras. Ya estaba poblada de todos los seres, incluido el hombre, pero este carecía de inteligencia y erraba a tientas buscando alimentos. Realizando esta tarea los hombres tropezaron con el bejuco del yagé, lo partieron justo por la mitad y le dieron a probar a las mujeres y ellas tuvieron la menstruación: cuando ellos lo probaron se quedaron extasiados viendo cómo el pedazo que les sobró empezó a crecer y a trepar hacia el cielo. Poco a poco, las sombras tomaron contorno y las siluetas empezaron a dar pequeños destellos y vieron que el yagé penetraba una flor inmensa que al ser fecundada se transformó en el Sol. De allí bajaron los hijos del Sol, cada uno tocando una melodía distinta con sus flautas y tambores y cada melodía se transformó en un color distinto. Cuando llegaron a la tierra se dispersaron y cada uno depositó la luz y el color en cada ser. Y cuando el mundo estuvo totalmente iluminado, toda esa sinfonía de colores y música hizo brotar el entendimiento en todos los hombres, creándose así la inteligencia y el lenguaje (tradición oral).

## Los Ingas y su lugar de vida

Al suroccidente de Colombia, en el valle de Sibundoy, noroccidente del departamento de Putumayo, se encuentra ubicado Manoy, pequeño municipio que según la tradición oral Inga está habitado por descendientes directos de las familias Mitimak, de los Incas del Tawaintisuyu, quienes llegaron a estas tierras alrededor del siglo XV con la misión de entablar relaciones culturales con otros pueblos, y en algunos casos de avanzada militar. Desde entonces la forma de vida y pensamiento se sigue conservando entre sus descendientes: los Ingas del valle de Sibundoy.

La región es conocida como Alto Putumayo; hace parte de la cordillera de los Andes, a 2.200 metros sobre el nivel del mar, con un clima de 17 °C variables.

Manoy, nombre original Inga, fue bautizado con el nombre de Santiago a comienzos del siglo XX. Con el tiempo y ante la insistencia de la población indígena de mantener el nombre original, se optó por fusionar los dos nombres y quedó Manoy-Santiago. A pocos kilómetros se encuentra el municipio de Colón, al que los Ingas llamaban *Chajpi Sibundoy*, por cuanto representaba la mitad del recorrido a pie desde el municipio de Sibundoy a Santiago. Sibundoy es el municipio más grande. Los Ingas lo llaman *Atun Pueblo*: Pueblo Grande. Allí viven los indígenas Kamentsá. Luego está San Francisco, que se llamó *Uaira Sacha*: Rama de viento. Estos lugares de vida se ubican en el valle de Sibundoy a lado y lado de la carretera que conduce a Pasto, Mocoa y al Bajo Putumayo.

En estas tierras vivió el gran cacique Carlos Tamabioy quien nos dejó como herencia estas tierras. Vino a la vida un día por la mañana, pero no como nacen todos los niños, sino ya grande y desarrollado. Siete amas de leche murieron de inanición, tratando de satisfacer el apetito descomunal del recién nacido, quien crecía de manera prodigiosa. Al mediodía, el niño era ya adulto. Por la tarde reunió a todos los indígenas del valle de Sibundoy, les hizo escritura de todas las tierras, para ellos y sus descendientes, amojonó las parcelas, se las entregó con linderos fijos, y murió con el Sol de ese mismo día (palabras de Rosalía Rosero a finales del siglo XX).

Entre los años 1650 y 1700 este Taita, el más reputado líder de todo el pueblo Inga, natural del pueblo de Manoy, dando muestras de unas enormes capacidades de dirigente logró el establecimiento de diversas alianzas que condujeron a la unificación política de las comunidades indígenas del valle de Sibundoy que hasta ese momento mantenían pugnas de poder y rivalidades territoriales, auspiciadas por los funcionarios coloniales.

Buena parte de la población Inga vive en las 33 veredas circundantes del municipio. Estas aún conservan los nombres en quechua que les asignaron los ancestros Incas. Nombres como *Cuandanavioy, Cuandashoy, Machoy, Fuisanoy, Muchivioy, Vichoy, Insajoy, Insoy, Tonjoy, Cascajo*, les recuerdan sus orígenes. Entre Manoy y estas veredas habitaron más de 10.000 Ingas. Hoy se cree que son alrededor de 4.000; muchos han emigrado hacia otros lugares del país y el exterior

El conocimiento de la historia Inga es transmitido por los mayores alrededor de la *tulpa*: fogón. Este es un ritual que aún hoy se repite día a día. En este lugar se socializan todos los conocimientos adquiridos durante el día.

Para los Ingas la vida social, ambiental, política y económica diaria: *"Kaugsankamalla; Suma Yuyay, Suma Kaugsay*: vivir bien, pensar bonito", se resume en la frase Kaugsankamalla: Mientras vivamos, frase que se pronuncia por lo general en la celebración del *Atun puncha* o Fiesta en honor del arco iris.

## El lugar de la familia

Los Mayores: abuelos y abuelas, padres y madres, constituyen el pilar principal desde el cual se rigen los destinos del pueblo Inga. La sociedad Inga se estructura como una sola familia. Por eso, para los acontecimientos sociales como el bautismo y el matrimonio, los compadres o padrinos se escogen dentro de la misma. Antiguamente los compadrazgos también se daban por motivos como la puesta de una teja en el techo de una nueva casa y el primer corte de pelo a un niño de cinco o siete años.

En este contexto, los patrones de respeto del acontecer diario son de acuerdo con la edad, el sexo y el tiempo. *Punchapuangue*: sea su día como "de mí" (simboliza el sentimiento que sale de lo más profundo del corazón), *Chisiapuangue*: sea su tarde como "de mí"; *Tutapuangue*: sea su noche como "de mí", son los vocablos más utilizados a diario. Tío(a) es el término de mayor respeto que se usa para referirse o dirigir la palabra a una persona de mayor edad; *Uajque*: hermano, para hombres de la misma edad; *Ñaña*: hermana, para mujeres de la misma edad; Sobrino(a) para personas de menor edad; *Turre*: hermano, de mujer a hombre, y *Pane*: hermana, de hombre a mujer.

## Hablantes del Quechua

Los Ingas son los herederos del idioma quechua de los Incas del Tawaintisuyu, esto les ha permitido entenderse con hablantes quechuas de Ecuador, Perú y Bolivia.

La relación que existe entre el territorio donde viven y el idioma, está representada en la terminología ambiental y espiritual que aún se preserva en la memoria de los hablantes de las nuevas generaciones Ingas.

*Suyu y samai*: lugar y aliento, los mayores siempre han considerado a la tierra como el principio de la vida: donde el tiempo y el espacio son entendidos como quien regresa a sí mismo allí, simboliza el aliento de vida que los seres humanos aportan para mantener el equilibrio de un determinado territorio.

El término *Pachamama* traduce *manto de madre*; sin embargo se ha generalizado que Pachamama es Madre Tierra. Se puede entender esta relación ya que la *pacha*, manto, es el vestido diario con el que las madres y abuelas se cubren la parte inferior del cuerpo.

*Suyu kallarij* es lugar del que comienza; mas para las mujeres que entienden el arte de tejer, es el vientre de mujer o lugar donde se inicia la vida. Por eso lo protegen envolviéndose con varios chumbes que miden alrededor de cuatro metros cada uno. *Samai* es aliento; pero para los sinchis y los iniciados en los saberes del yagé quiere decir palabra de poder y conocimiento. *Kutij*, que significa quien regresa, es para los Ingas el tiempo, que en su infinito transitar entre mañanas, tardes y noches, les permite recorrer el ciclo de la vida. *Chipe*: allí; es el complemento del tiempo: el espacio que permite cambiar para bien o para mal un determinado lugar de vida.

*Uigsa*, estómago, es el lugar donde se teje el chumbe. Significa un lugar, el mundo con sus cuatro puntos cardinales. *Kindi*: colibrí, representa al sinchi y sus actividades. *Llajtu*: corona de plumas, es autoridad y poder.

Como un homenaje al lugar de vida, donde se nace o se vive, los apellidos tienen su significado. Algunos de sus apellidos son referenciales: Jacanamijoy viene de *Jakana*: *cuy,* y *mijoy*, *micoy*: comer. En este sentido, Jacanamijoy quiere decir "comedor de curí". Tisoy procede de intisuyu, por ello Tisoy significa "de un lugar"; Muyuy denota "movimiento", y Miticanoy, que viene de *Miticuy*: correr, significa "el que corre".

## La Fiesta del Arco Iris

Uno de los "rituales" más importantes que se realiza en el pueblo Inga es *El Atun Puncha*: El Gran Día, inicio de un nuevo año, fiesta en honor al Arco Iris, a la Madre Tierra y la reconciliación. En este día se conmemoran los favores

recibidos del Arco Iris y las bondades de la Pachamama en la cosecha de frutas, flores y maíz de cada año.

Cuentan los mayores, haciendo referencia a una historia denominada A*tún puncha Yaya*: Taita del gran día, que: Fue el *Kuichi*: Arco iris, quien, tomando la apariencia de un abuelo Inga, salvó al Yaya o patrón del *Atun Puncha Kalusturinda* de la persecución a muerte por parte de una especie de hombres monstruosos con patas y cola. Por eso, con chicha de maíz, música de flautas, tambores, dulzainas, butotos y toda clase de alimentos se celebra en honor al Arco Iris (tradición oral).

En esta historia se relata de manera metafórica la llegada de los españoles y cómo un cacique organizó la defensa del pueblo Inga.

Del *Atun Puncha*, el Gran Día de celebración de la fiesta en honor al Arco Iris, Taita Antonio Jacanamijoy Rosero contaba lo siguiente: en el propio día de la celebración del *Atun Puncha* llegaban al parque central de Manoy cuatro espíritus. Uno aparecía por la parte donde pasa la carretera que conduce a Mocoa; este era el Urarunakunapa Samai, el espíritu de la gente del bajo Putumayo. Otro aparecía por el camino que conduce a la inspección de San Andrés; era el San Andrés Runakunapa Samai, espíritu de la gente de San Andrés. Uno venía del Páramo, y aparecía por el lugar donde se llega de Pasto; era el Páramo Runakunapa Samai, espíritu de la gente de Páramo. Por último aparecía el Inga Runakunapa Samai, espíritu de la gente Inga. Todos llegaban, bailaban un momento y se iban: era el augurio de un año nuevo bueno.

*Atun Puncha* es también la fiesta de reconciliación y reencuentro. En este día existe la oportunidad de pedir perdón por errores cometidos y perdonar ofensas recibidas. Así mismo, como señal de unión familiar y aprecio a la tierra que los vio nacer y crecer, ese día llegan los Ingas que han emigrado a otras tierras por diferentes circunstancias. Para el "ritual de reconciliación" se utiliza el *Atun Puncha Tujtu*: flor del gran día o flor amarilla. Durante el baile y pronunciando la palabra *Kaugsankamalla*: Mientras vivamos, unos a otros se colocan en la cabeza los pétalos de esta flor, como símbolo de respeto y perdón.

## Espiritu de yagé

El "trabajo" espiritual más importante mediante el cual se llega a comprender los misterios del territorio en el cual se vive es la toma del *Ambe Uaska*: Bejuco Remedio o Yagé. Él les ha permitido conocer más de cerca la verdadera historia del pasado, presente y futuro que les depara como pueblos indígenas. Según Taita Antonio Jacanamijoy.

El yagécito es el que nos muestra los caminos para llegar a ser un *Yacha Runa*: Hombre Sabio o *Sinchi Runa*: Hombre Duro: Un hombre con un poder espiritual especial, un hombre duro, fuerte, que comprenda el sentido de la vida y sea capaz de curar las enfermedades del pensamiento, la razón y el cuerpo.

El ritual del yagé dura todo la noche. Los motivos que llevan a tomarlo van desde una enfermedad cualquiera hasta los males del espíritu. Entre los Ingas el "Yagécito" es considerado el principio de todo: un espíritu creador que los puede guiar por el camino del conocimiento, de los saberes y poderes de sus ancestros y del lugar, territorio o universo en el cual viven. La toma de yagé es un ritual milenario. Por eso, todos los Ingas deben pasar por esta prueba.

## El arte de tejer y contar historias

El "arte de tejer" es una actividad practicada por las mujeres pertenecientes a las comunidades indígenas Inga y Kamentsá del valle de Sibundoy. Los orígenes del arte de tejer chumbe y capisayo corresponden a la cultura de los Incas del Tawaintisuyu –Cultura de los cuatro lugares del Sol–. Los Ingas se consideran descendientes directos de esta cultura.

El chumbe o faja es el elemento que protege el vientre de la mujer –*Kaugsay Suyu Kallarij*: lugar donde se inicia la vida–, constituye una "aseguranza", "amuleto" o "contra", que protege el espacio más intimo de la mujer. Se utiliza horizontalmente, ceñido alrededor del vientre de la mujer y su manufactura es realizada verticalmente. El capisayo o ruana simboliza la bandera o estandarte en honor del arco iris.

Tejer se considera una labor de transmisión de conocimientos, pensamiento e historia. Uno de los "lugares" más emblemáticos en donde se realiza el arte de tejer es alrededor del "lugar del fuego" o tulpa, este lugar permite la interacción entre los "mayores" y las nuevas generaciones mediante el "arte de contar historias propias". Historias de origen, de yagé, de familia, de colonización, de territorio, de amor, desamor, tiempos modernos y muchas más, son contadas durante el proceso de tejido de chumbes y capisayos por las abuelas y madres tejedoras en los diferentes espacios de tiempo, de mañanas, tardes y noches en los cuales permanece prendido el fuego que aviva el hilo de las conversaciones y dispone a través de las manos de las tejedoras los hilos que van configurando los diseños del chumbe y la estructura del capisayo.

La creatividad del arte de tejer comienza a partir de "reconocer" y "valorar" el pensamiento propio cimentado en la tradición, como un conocimiento que permite vislumbrar, augurar y fortalecer el tiempo presente y futuro.

Las mujeres "mayores" más expertas en el arte de tejer y contar historias han manifestado conocer muy de cerca

no solamente lo concerniente al tema del tejido, sino también lo relacionado con la vida misma, respecto del territorio y lugar en el cual viven. Recordando sus ancestros, rituales, familias, hijos, esposos, chagras, plantas, flores, ríos, sus penas, entre muchos otros, día a día construyen la "nueva propia historia". En el siglo XX, cuando por circunstancias de los acontecimientos relacionados con la "colonización nariñense", la comunidad Inga fue obligada a convivir con personas diferentes a su cultura, innovadoras mujeres comenzaron a elaborar dentro del chumbe un diseño denominado "hierro cruzado", que simbolizaba la llegada de la "civilización", fue una manera de mostrar la inconformidad sobre un suceso externo que intervendría en su condición de vida; la forma de este diseño, según Mama Concepción Tisoy, reconocida tejedora Inga, nacida en 1911 y fallecida en 2005, se basó en la costumbre que tenían los "venideros" de usar hierros cruzados como decoración en las ventanas de sus casas.

El ritual de perpetuar episodios históricos, espirituales, sociales, políticos, económicos, ambientales, y todo evento presente que conlleva vivir en un *Kaugsay suyu yuyay*: determinado lugar de vida y pensamiento, ha permitido entre las mujeres Ingas la permanencia del arte de tejer.

La creatividad para "escribir en el chumbe" la propia historia depende de la percepción "del lugar de vida" que tenga cada tejedora. Por ejemplo mujeres con sabiduría sobre el tejido y el cuidado de la chagra con las plantas que utiliza el Sinchi Yacha: Sabio Duro, sabedor y médico tradicional, pueden instaurar de manera natural diseños y conjeturas cercanas al mundo y el lenguaje místico a partir de su propia experiencia como "sabedoras" de la energía curativa de aquellas plantas. Mama Mercedes Tisoy, quien compartió 57 años de su vida con Taita Antonio Jacanamijoy Rosero, Taita sabedor y yagesero, nacido en 1923 y fallecido en 2008, que sabía todo lo relacionado con "el arte de curar", ha establecido la apreciación sobre su lugar de vida, teniendo en cuenta los sentimientos de su devenir como madre de familia y esposa de un guía espiritual, los diseños de chumbe heredados de su mamá Concepción Tisoy se siguen reproduciendo en sus manos, no obstante que los tiempos actuales y futuros sean otros.

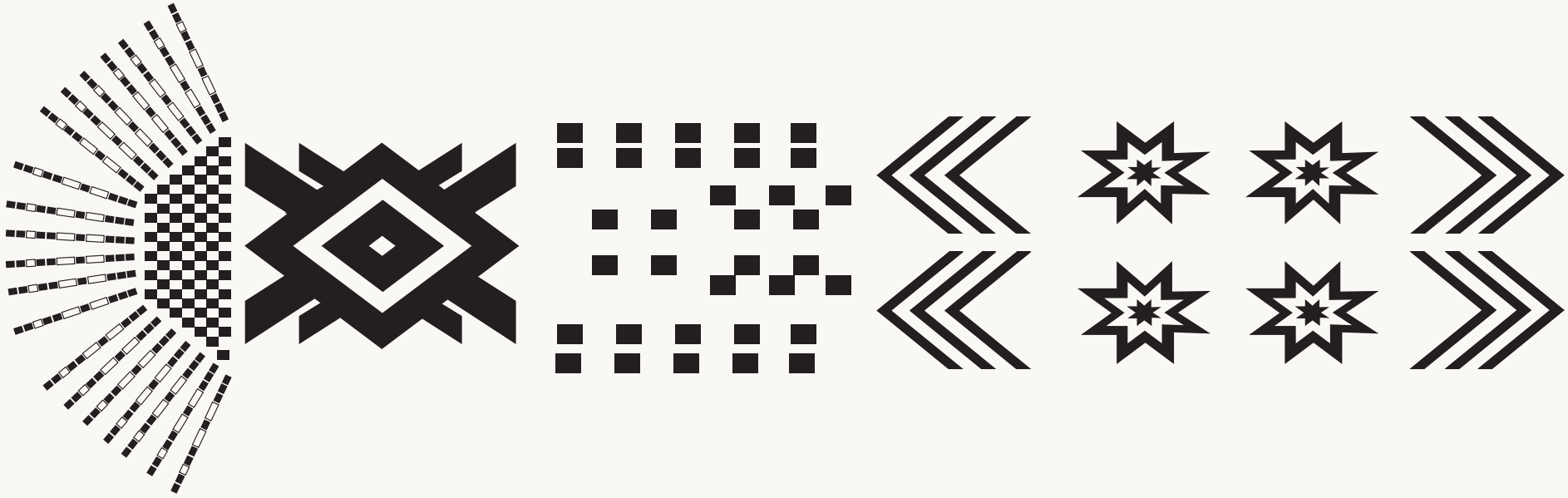
Nuevos conceptos siguen apareciendo, unos por cuenta de las variaciones y uniones de unos con otros, y distintos, como sucedió en el siglo XX, surgen por cuenta de visualizar los nuevos tiempos. Diseños con denominaciones como *Uigsa*: vientre, lugar; *Indi*: Sol; *Puncha*: día, claro; *Yako*: agua, río; *Tujtu*: flor; *Tuta*: noche, oscuro; *Chaska*: estrella; *Ñaui*: ojo; *Kutij*: tiempo, quien regresa; Suyu: lugar; *Samai*: espíritu; *Uañui*: muerte, se unen abundantemente conformando nuevos conceptos como *Yako Ñaui*: ojo de agua, manantial; *Indi Kutij*: tiempo de sol; *Chaska tuta*: noche de estrellas; *Uigsa ñaui*: ojos de vientre; *Uigsa Uañui*: muerte de vientre; *Uigsa indi*: sol de vientre, vientre de sol; *Uigsa samai*: espíritu de vientre, vientre espiritual, hierro cruzado; *Kutij*: tiempo de hierro cruzado, y un sinnúmero más.

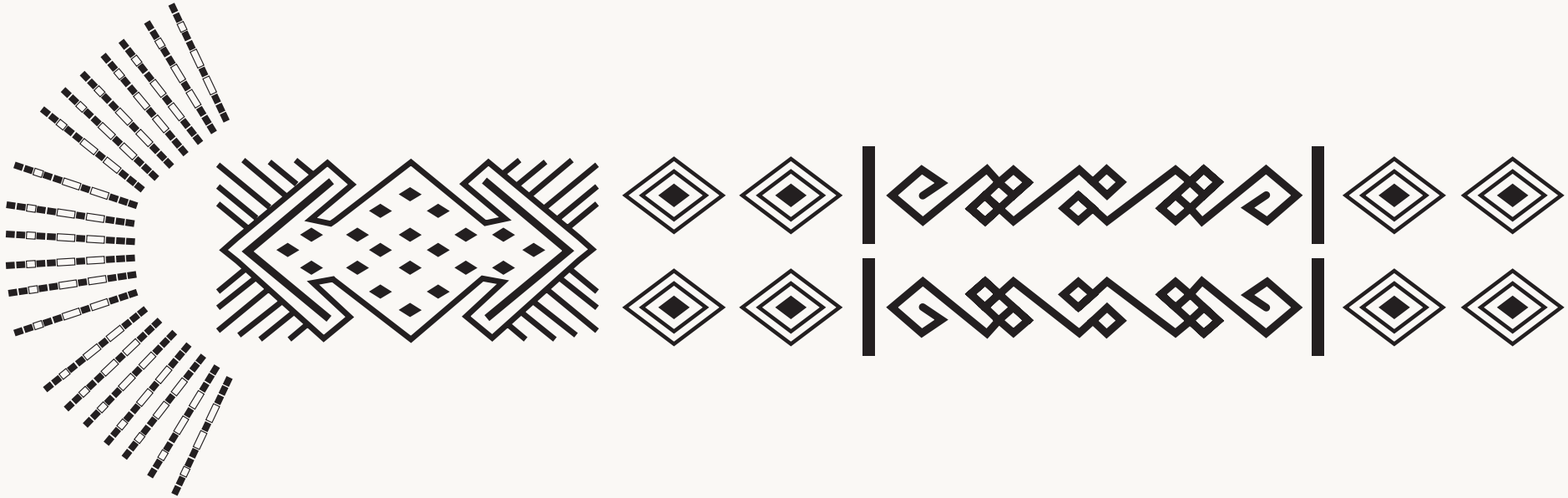
En la actualidad, una nueva heredera del arte de tejer, además de urdir chumbes y capisayos, ha restaurado el tejido de mochilas, aunque anteriormente eran textiles, sin ningún tipo de diseño y para uso exclusivo de un Taita sabedor, quien guardaba en ellas algunos de los elementos propios del ritual de curación, como el cuarzo o *uaira uaua*: hijo del viento y el *uaira sacha*: ramas del viento, hoy tejidas con diseños provenientes del chumbe, hacen parte de la vestimenta de mujeres y hombres Ingas, que le dan diferentes usos de acuerdo con las necesidades de cada persona. Mama María Jacanamijoy Tisoy, nieta de Concepción Tisoy, imaginando traspasar diseños de los chumbes hacia las mochilas, configuró una nueva transformación, que concibe en recrear estos dibujos, transfiriéndolos de una escala pequeña a otra mucho más grande y elaborada dentro de las inéditas mochilas. El sistema de transmitir conocimientos a las nuevas generaciones, mediante el arte de tejer la vida y contar historias, es una forma de hacer transitar a través del hilo de la tradición, los nuevos acontecimientos de la interculturalidad, que bien puede entenderse como el acceso ilimitado a todas las otras culturas del mundo.

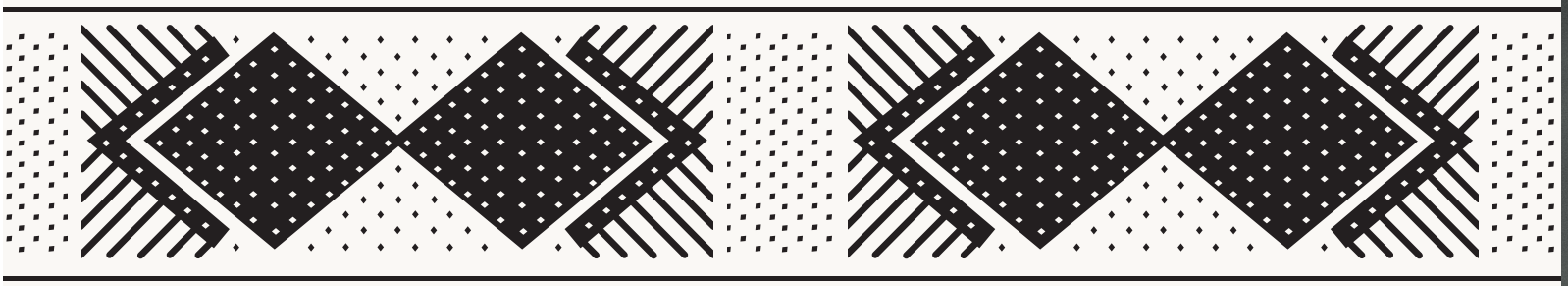
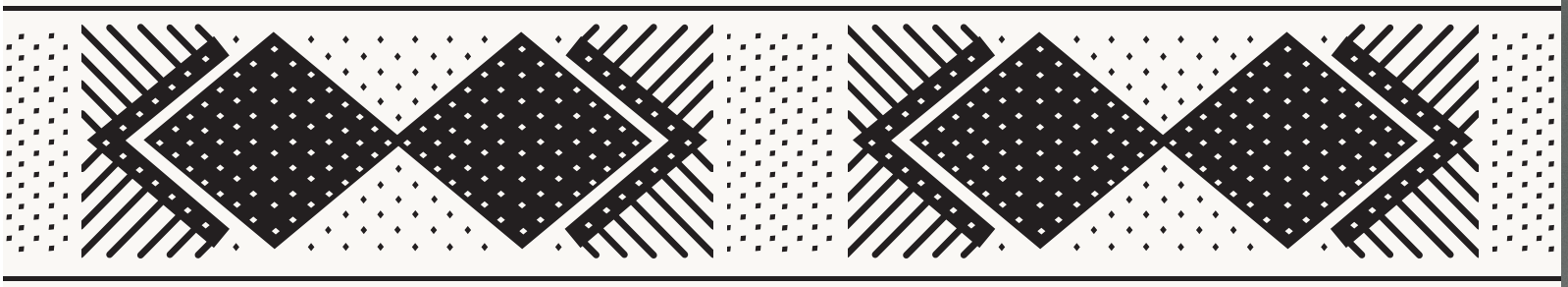
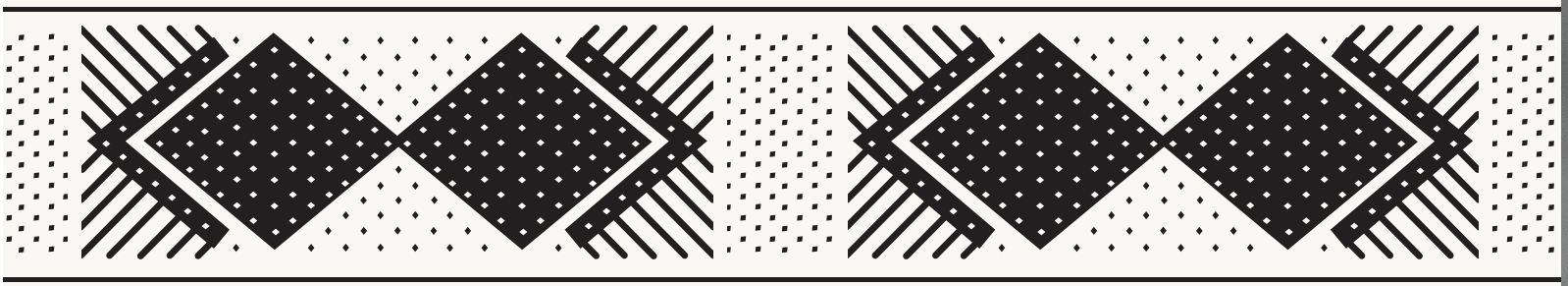
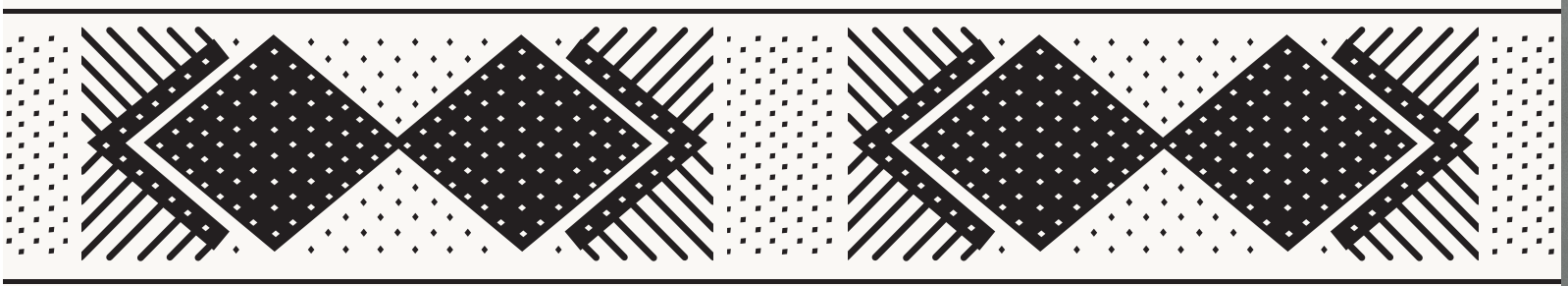
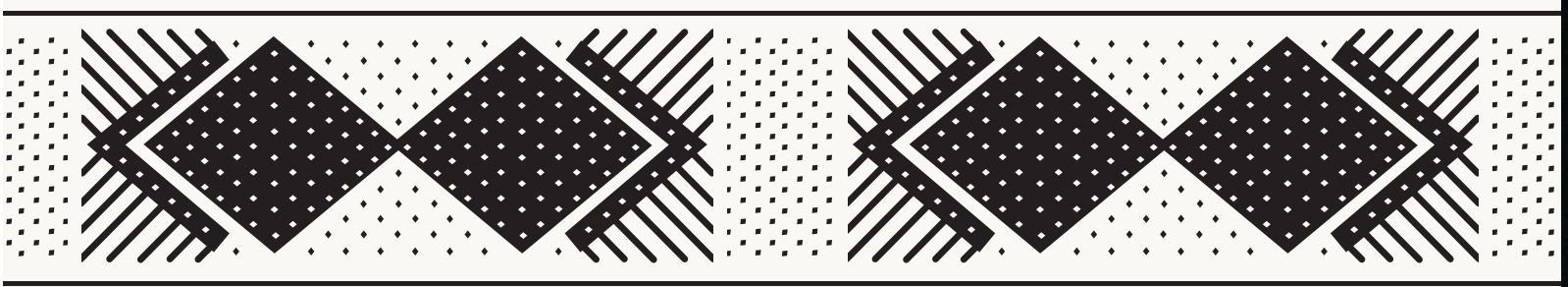
En cuanto al número de mujeres Ingas dedicadas al arte de tejer chumbe, se presume que existen alrededor de unas cincuenta, de unas cuatro mil personas que integran el pueblo Inga en el valle de Sibundoy, de ellas veinte aproximadamente pueden ser mayores de 70 años y treinta entre los 35 y 50 años; en relación con niñas, niños y jóvenes aprendices de este arte, no se sabe con exactitud, sin embargo se puede deducir entre cuarenta y cincuenta como nuevos herederos de abuelas y madres tejedoras. No hay una estadística exacta respecto de esta labor.

Relacionado con el arte de tejer la vida y contar historias, los hombres Ingas practican el arte de tallar las *suj ñauikuna kauachij*: Quien muestra otras caras, o máscaras, que representan las diferentes situaciones anímicas del ser humano durante las actividades diarias. También esculpen "pensadores de tierra" o bancos ceremoniales, estos objetos son considerados un "lugar de meditación" y se ubican alrededor del lugar del fuego.

El ritual de perpetuar episodios históricos, espirituales, sociales, políticos, económicos, ambientales, y todo evento presente que conlleva a vivir en un *kaugsay suyu yuyay*, determinado lugar de vida y pensamiento ha permitido entre las mujeres Ingas la permanencia del arte de tejer.





# PENSANDO, HILANDO Y TEJIENDO LOS SÍMBOLOS DE LA VIDA

Hugo Jamioy

*Botamán cochjenojuabó*
*chor botamán cochjoibuambá*
*mor bëtsco mabojat¨sá.*

*Bonito debes pensar*
*luego, bonito debes hablar*
*ahora, ya mismo empieza a hacer*
*eso que pensaste*
*y hablaste bonito.*

Camuentsa cabëng camëntsá biyá, de aquí mismo, de nosotros mismos y que así mismo habla, es decir, hombres de aquí con pensamiento y lengua propia.

Algunos "estudiosos" han denominado a nuestro Pueblo como: coches, sibundoyes, camsá, kamsá, para describir aspectos de nuestra vida. Utilizaremos el término Kamënt¨sá (ka=mismo; mënt¨sá=así) para hacer referencia a la identificación de nuestro Pueblo y lengua se podría decir, el nombre de nuestra lengua clasificada como independiente y nuestro Pueblo, integrado por unos 7.000 indígenas.

El Pueblo Kamënt¨sá es un Pueblo único en el mundo. Su origen es desconocido según los "estudiosos", pero nuestros mayores, según la tradición oral, siempre afirmaron que somos originarios del lugar en donde actualmente nos encontramos asentados; en nuestra lengua el territorio que habitamos se llama *Bëngbe Wáman Tabanók* (Nuestro Sagrado Lugar de Origen) ubicado en el valle de Sibundoy, al noroccidente del departamento del Putumayo.

*Bëngbe Wáman Tabanók* es el lugar que durante miles de años ha sido el hogar que heredamos del Pueblo Kamënt¨sá; pero para el *skená* (extraño o blanco) ese lugar solo empezó a existir cuando estos llegaron al territorio de nuestros abuelos, con el "descubrimiento", para nosotros *invasión*, según la primera entrada a Nuestro Sagrado Lugar de Origen (Tabanóc - Sibundoy) de Juan de Ampudia y Pedro de Añasco en 1535.

Gracias a la sabia forma de vida de nuestros antepasados, hemos heredado por tradición oral muchos usos y costumbres que aún en el siglo XXI se mantienen vivos y nos permiten presentarnos como pueblo lleno de valores, que a su vez nos dan a entender, practicar y enseñar los principios de nuestra identidad cultural, autonomía, respeto, territorialidad, y más, pilares sobre los que descansa el mundo Kamënt¨sá.

*Tsëbatsana Mamá* es una sola, y ella, como *Madre Responsable*, heredó a cada uno, a cada Pueblo un lugar Sagrado para vivir felices y de manera natural.

La profunda relación entre hombre Kamënt¨sá y naturaleza permitió a nuestros antepasados *la práctica de los principios naturales* sobre los cuales se encuentra edificada la convivencia de los Kamënt¨sá como Pueblo, como una imagen que pertenece a la naturaleza misma de donde han nacido los seres que se encuentran en el entorno donde hemos desarrollado nuestra vida.

A la práctica va unida la *enseñanza*, que a través de ella, por generaciones, heredan la forma de vida inventada por nuestros antepasados; vida tejida con los hilos que se desprenden de Tsëbatsana Mamá representados por los árboles, el agua, las plantas, los animales, la luz, la noche, el día, la lengua, la luna, el sol, el hombre Kamënt¨sá, todo aquello que hace parte de Bëngbe Wáman Tabanók. En ese Sagrado Lugar, los mayores narran sabiamente sus vivencias que con el paso del tiempo se convierten en nuestra historia, raíz de nuestra existencia.

El hombre Kamënt¨sá siempre ha estado en permanente contacto con la naturaleza, como fuente fundamental de la creatividad. La lengua es la primera manifestación de

creatividad ya que fue inventada con el fin de designar un nombre a cada ser de la naturaleza. Por eso nuestros abuelos dedicaron gran parte de su tiempo a la *contemplación*, con el único fin de lograr compenetrarse y sentir la acción de cada ser, de cada fenómeno natural. La primera actividad creativa a la que se dedicó el pueblo Kamënt¨sá, fue a inventar palabras con las cuales designar los seres y fenómenos naturales.

Por ejemplo: *Shinÿe*[1] = El dador de la luz en el tiempo.

De esta manera nos referimos al sol; cuando decimos shinÿe hablamos del sol como *padre dador de la luz* y también hacemos referencia al tiempo, ya que shinÿe representa un mes.

Los abuelos también hablan en otros Lugares Sagrados donde siempre nos encontramos y nos ayudan en la formación de nuestra vida.

El *shinÿak*[2] o fogón es considerado el lugar sagrado de las tres piedras que sostienen nuestra vida; allí se forja íntimamente la personalidad del hombre Kamënt¨sá. Junto al fogón confluyen las energías de la vida familiar: se cocinan los alimentos que familiarmente cultivamos y los que comunitariamente cosechamos e intercambiamos; también se sazona la antigua y la nueva palabra, alimento que llena el espíritu de nuestra vida. Junto al fogón se sientan los abuelos, las tías, los tíos, los papás y nosotros los hijos; mientras se asan el choclo y las arepas de maíz, o se tibia la chicha, o se cocina el *vëshán*[3], el abuelo cuenta sobre nuestro origen, sobre los lugares sagrados, sobre las plantas medicinales, sobre los principios de vida. Es allí donde nos alimentamos de la antigua palabra, aprendemos y empezamos a inventar la nueva palabra para no morir en el transcurrir del tiempo.

En la lengua Kamënt¨sa el término *aienáa* representa vivo; *aienán* significa corazón; *ja-ienán* es nacer y *ja-bua-ienan*, orientar, lo que indica que ja-bua-ienán es sembrar en el corazón de alguien; es sembrarle la palabra para que ella nazca y se reproduzca. De manera que la primera creación ha sido la palabra que cumple una misión, cual es la de que permanezca con vida el *t¨sabe juabna* (pensamiento mayor), que es el hilo conductor de nuestra existencia y pervivencia como pueblo.

La palabra de los abuelos, de las abuelas ha sido sembrada en el corazón y siempre insistían:
*…aprenda a hacer algo con sus manos, mantenga ocupadas sus manos para que no tenga la tentación de hacer daño con ellas…*

De allí que los abuelos dedicaron gran parte de su tiempo a crear diferentes actividades con el único fin de mantener la unidad e identidad del ser Kamënt¨sá.

## Antiguos sueños, nuevas interpretaciones

En el arte Kamënt¨sá se encuentra un amplio legado de la creatividad ancestral. La palabra por ejemplo, entendida no solo como instrumento de comunicación, sino como elemento de identidad y compenetración con la naturaleza, creó mitos, cuentos.

Hoy encontramos guardadores de la palabra antigua (abuelos) que transmiten sus conocimientos a través de la tradición oral y los creadores de la nueva palabra, cuya fuente está justamente en la palabra antigua, encargados en los tiempos actuales de recrear y mantener vivo dicho legado ya sea de manera oral o escrita a través de la narrativa y la poesía entre otros.

Los maestros de la talla en madera, desde tiempos antiguos crearon rostros en los que el espíritu de la vida se manifiesta. Contemplaron con mucha atención las expresiones de cada ser humano e imaginaron la cara de seres sobrenaturales; así, la alegría, la tristeza, la soledad, la rabia, el llanto del hombre, del arco iris, del flautero, del san juan, del *mëtët¨sén*[4], entre otros, se manifiestan en una máscara cuyas facciones son talladas cuidadosamente.

Cuando el *"Mëtët¨sén"* (personaje mítico) bajó de lo alto, *Shinÿe* (el Sol) le prestó sus rayos y *Suftcuacuatjo* (el Arco Iris) le prestó sus bellos colores para adornar su corona; *Vinÿia* (el Viento) le prestó el silbido y *Tsëbatsana Mamá* (Madre Responsable/Madre Tierra) le regaló una tunda (caña para flauta) para que hiciera música y danzara ritmos que hoy el Pueblo Kamënt¨sá aún vive en el Bëtscnaté. El "*Mëtët¨sén*" bajó de lo alto y al igual que los ojos de *Shinÿe*, su rostro es un misterio, no se lo puede ver; bajó con corona de bellos colores, vestido de blanco, adornado con un Këfsaiyá (sayo o ruana) y cubierto su rostro con una máscara de madera roja; en sus manos un cascabel (hoy una campana) que llama al encuentro y un cuerno que despierta el ánimo del Kamënt¨sá. Así bajó el "*Mëtët¨sén*" y al Pueblo Kamënt¨sá le enseñó su música, su danza, su verso, para que todos juntos, hombres y mujeres, ancianos y niños, cantaran, danzaran y versaran juntos en la fiesta del Bëtscnaté.

La tradición oral es una fuente inagotable de inspiración; junto a ella las visiones que nos regala Taita Yagé inquietan el espíritu de tejedoras y talladores para que broten de sus manos los rostros del alma; y la contemplación, paciente dedicación para entender el vuelo del colibrí, el murmullo de las hojas de los árboles al paso del viento, el jugueteo del guacamayo con las montañas unas veces como arco iris, otras aplaudiendo con sus alas, constituyen, entre otras, la motivación para crear obras en el bello oficio del tejido y la talla en madera.

---

**1** *Shinÿe*, es el dador de la luz en el tiempo o sol.
**2** *Shinÿák*, lugar sagrado donde se cocinan los alimentos y la palabra dadora de vida.
**3** Deliciosa sopa de maíz acompañado de coles, cuna, calabaza, frijol tranca y carne de gallina o res.
**4** Personaje mítico, símbolo de la fuerza espiritual.

Contemplar las *batás*[5], las *shëmbasá*[6], guardaditas en el vestido tradicional Kamënt¨sá, es reflejar a *Tsëbatsana Mama*[7]. Si bien la Madre Tierra adorna su rostro con plantas, animales, flores, agua y camina sobre su seno el espíritu del Mëtet¨sén y los rayos del sol, ellas adornan su cuerpo con los tejidos que elaboran a partir de fibras y tintas propias de la región, en las que dibujan los seres naturales y sobrenaturales que habitan en la Gran Madre.

A partir de figuras geométricas, en el *t¨sombiach*[8] se dibujan montañas, cultivos, ranas, frutos; partes del cuerpo como las costillas, el vientre materno, la cabeza, las extremidades; seres y fenómenos naturales y sobrenaturales como M¨tët¨sén, shinÿe, *juashcón*[9], la lluvia, el agua, el arco iris.

La mujer Kamënt¨sá es la guardadora del arte del tejido y la simbología de los dibujos que en él se plasman. Las generaciones actuales de tejedoras y tejedores, porque hay hombres que tejen, aprendimos con nuestras abuelas, con nuestras mamás. Cómo no recordar a la mamita Pastora, junto a ella, sentados en sus rodillas, desde muy niños aprendimos los secretos del hilado, de la urdimbre, del tramado, de la combinación de los colores y algo que nos parecía mágico y entretenido, las historias que nos contó a través de los dibujos.

Ella insistía:
*…aprendan a tejer, de esta manera nunca van a sufrir en la vida; si olvidan el tejido nunca van a entender lo que es vivir en comunidad, porque cada hilo representa un hombre Kamënt¨sá, una mujer Kamënt¨sá, y cada dibujo simboliza la vida...*

Desde aquellos tiempos hasta hoy nos indica que siempre debemos estar compenetrados con *Bëngbe Mamatem*[10], Nuestra Gran Madre (la Madre Tierra), *de ella nacimos y a ella volvemos*, decía.

Sin entender, con la inocencia y el corazón abierto de nuestra niñez la veíamos pararse frente a un árbol, símbolo de vida, pronunciaba unas palabras en el Kamënt¨sá antiguo, lenguaje de nuestros antepasados, y luego se disponía a tejer.

Del *shëknaj*[11], elaborado por ella misma, sacaba las chontas o macanas para apretar el tejido, un rollo de hilos con tantos colores que parecía el arco iris, era la urdimbre del t¨sombiach. Extendía la urdimbre, de una horqueta del árbol de la vida amarraba una punta, sujetaba la otra en su cuerpo a la altura de la cintura y sentada en el *t¨snë¨s*[12] conectaba su cuerpo al árbol a través de los hilos sin tejer desprendidos desde su ombligo.

Mientras tejía nos iba diciendo:
*…siempre hay que estar hablando y agradeciendo a Tsëbatsana Mama; cuando uno teje habla con ella. Así como en el vientre el niño se une a su madre a través del ombligo, así mismo debemos unirnos a Bëngbe Mamatem a través del tejido…*

La urdimbre del tejido es el cordón que amarra nuestro espíritu a las raíces de la Gran Madre a través del árbol de la vida.

*…en el diálogo con Bëngbe Mamatem* –nos decía– *hay que hacer los símbolos que representan la vida; shinÿe es el dador de la luz en el tiempo o el sol; juashkón, es la madre de la fertilidad o la luna; bëjay, es el agua, madre de la limpieza, de lo transparente; mëtët¨sén, es el dador de la fuerza espiritual...*

En cada dibujo que plasmó en el tejido nos explicó su significado. Pienso ahora en aquella bonita escritura, que me hicieron olvidar cuando aprendí a escribir en español, era más importante por entonces no ser analfabeta.

Todos los tejidos que elaboramos en el pueblo Kamënt¨sá tienen un sentido y un uso, y en épocas especiales cobran mayor importancia.

En los meses anteriores al *Bëtsknaté*[13], muchos *cabëng*[14] llegaban a la casa en busca de la mamita Pastora; los hombres pedían que les tejiera el *këfsaiyá*[15], la cusma en forma de túnica, el *sëndërëch* o ceñidor con el cual se sujeta la cusma y muchos *t¨sombiach* de tamaño pequeño para elaborar la corona con que se atavían para la fiesta. Algunas batás o mujeres Kamënt¨sá que por sus ocupaciones no podían dedicarse a tejer, le pedían que elaborara algunos t¨sombiach para su vestimenta.

Lo más bello de estos momentos, era escuchar a la mamita Pastora refiriéndose a sus progenitores:
*…debo ser agradecida con mis papás y ahora que aún los tengo vivos voy a tejer para ellos…*

Recuerdo que a la abuelita Carmela le tejía un t¨sombiach largo, otro pequeño y una manta; sobre un fondo blanco, adornado con ojitos, como dice ella, de color amarillo,

**5** *Batá*, término que hace referencia a la mujer Kamënt¨sá; de manera familiar se refiere a todas las mujeres considerándolas como tías, así no haya un vínculo sanguíneo.
**6** *Shëmbasá*, mujer Kamëntsá joven.
**7** *Tsëbatsana Mama*, es la Madre Responsable, la Madre Tierra.
**8** *T¨sombiach*, término con el que se denomina al cinturón elaborado en telar vertical o fijando los hilos en un tronco de árbol por un extremo y sujetos a la cintura por el otro, en él se plasman dibujos geométricos alusivos a seres naturales y sobrenaturales.
**9** *Juashcón*, de aquello que nos da la vuelta, Madre de la fertilidad o luna.
**10** *Bëngbe Mamatem*, Nuestra Gran Mamita, término que representa el profundo amor que sentimos por la Madre Tierra.
**11** Es el bolso que usan el hombre y la mujer Kamënt¨sá para guardar y llevar sus cosas personales.
**12** Banco de madera elaborado en una sola pieza dedicado a pensar, a la meditación
**13** *Bëtsknaté*, El Día Grande, la época de abundancia en que se celebra la fiesta del reencuentro y el perdón.
**14** *Cabëng*, gente de nosotros mismos, que pertenece al pueblo Kamënt¨sá.
**15** *Këfsaiyá* o capisayo, ruana que usa el hombre Kamënt¨sá en su vestido tradicional.

azul o verde otras veces, dibujaba con color rojo los símbolos de la vida. Al abuelo Salvador le tejía un këfsaiyá o capisayo multicolor, una cusma negra y un sëndërëch blanco. A los días de terminar los tejidos caminábamos juntos rumbo a la casa de los abuelitos a entregarles el regalo que la mamita Pastora les había tejido.

Muy feliz y agradecida la abuelita estrenaba su vestido tradicional; con el t¨sombiach largo sostenía la manta sobre la cintura y con el pequeño amarraba su cabello blanco. De igual manera, el abuelo vestía el këfsaiyá, la cusma negra y con el sëndërëch la ajustaba a su cintura. La mamita Pastora decía que el abuelo era muy vanidoso, por eso debía tejerle muchos t¨sombiach pequeños para adornar la corona y ataviarse en la fiesta del Bëtsknaté.

Fue muy triste el día que ellos dejaron los caminos que aún hoy andamos; cuando emprendieron el camino de la vida en espíritu, la mamita Pastora tejió las mantas y los t¨sombiach más bellos para esa nueva vida. Mientras los tejía resbalaban sobre sus mejillas los tristes sentimientos de la despedida y nos decía que en cada hilo tramado iba dejando amarrados los recuerdos de sus padres.

Así es el tejido, una forma de expresar nuestros sentimientos y escribir sobre ellos los símbolos de la vida.

Al taita Ramón, nuestro padre, le teje también el vestido tradicional; la mamita Pastora a todos, hijos y nietos, nos prepara las mejores coronas, las mejores cusmas, los mejores ceñidores, los más bellos t¨sombiach para danzar en el Bëtsknaté, la Fiesta del Reencuentro y del Perdón. En este día, dice ella, hay que caminar con la fuerza y el color de *Sufcuacuatjo*, el arco iris, por eso las coronas llevan muchas cintas tejidas en diversos colores y sentimos que caminamos junto al espíritu del anunciador de las lluvias.

No solo se teje para vestirse y adornarse. La mamita Pastora también aprendió de los abuelos los secretos de la medicina. Asistía a las mujeres antes y después del parto; cuando el niño se encaja y causa dolores en el vientre, unta aceites naturales en sus manos y con masajes lo acomoda para que no cause molestias; con un t¨sombiach tejido por ella misma envuelve el vientre de la madre y a los dos días con el mismo tratamiento desaparecen los dolores.

De igual manera, cuando los niños sufren de daño de estómago y tienen problemas de hernia en el ombligo, la mamita Pastora les hace masajes y los amarra con un t¨sombiach que ella teje especialmente para estos tratamientos, aún hoy tan efectivos.

Meses antes del nacimiento, la mamita Pastora prepara los t¨sombiach con los que envuelve al *¨so¨són*[16], recién nacido. Durante su embarazo, en cada t¨sombiach impregna la energía de la vida. Desde el momento del nacimiento ella los envolvía y decía que era una forma de protegerlo; así endurece sus huesos y no va a sufrir al caminar con las piernas abiertas, envuelto no se va a sentir solo, se va a sentir protegido y tendrá largas horas de sueño.

Con el paso del tiempo el tejido ha ido evolucionando y junto a la creatividad de nuestras maestras y maestros tejedores nuevas formas se inventan; a veces es la necesidad, otras el gusto de propios y ajenos al pueblo Kamënt¨sá, lo que inspira.

La inspiración siempre ha estado en los seres de la naturaleza, por eso existen símbolos dedicados al agua, al sol, a la luna, a la rana, a los árboles, a la Madre Tierra, a la mujer, al canasto, a las costillas, a los caminos, a las montañas, al taita oso, al mëtët¨sén, a la tulpa, al nido, a los cultivos, a las aves, a los ojos, al gusano, a la araña, entre muchos otros, que son representados en los tejidos que vestimos y usamos cotidianamente.

También las personas ajenas a nuestra comunidad que admiran el arte de nuestras maestras tejedoras, buscaron el tejido para elaborar sus propias prendas por encargo.

Recuerdo que los padres redentoristas hicieron muchos encargos; le pidieron a la mamita Pastora estolas y casullas para ser utilizadas en la celebración de la misa. Al comienzo las tejía con símbolos tradicionales, pero con el paso del tiempo empezó a crear dibujos a partir de símbolos litúrgicos.

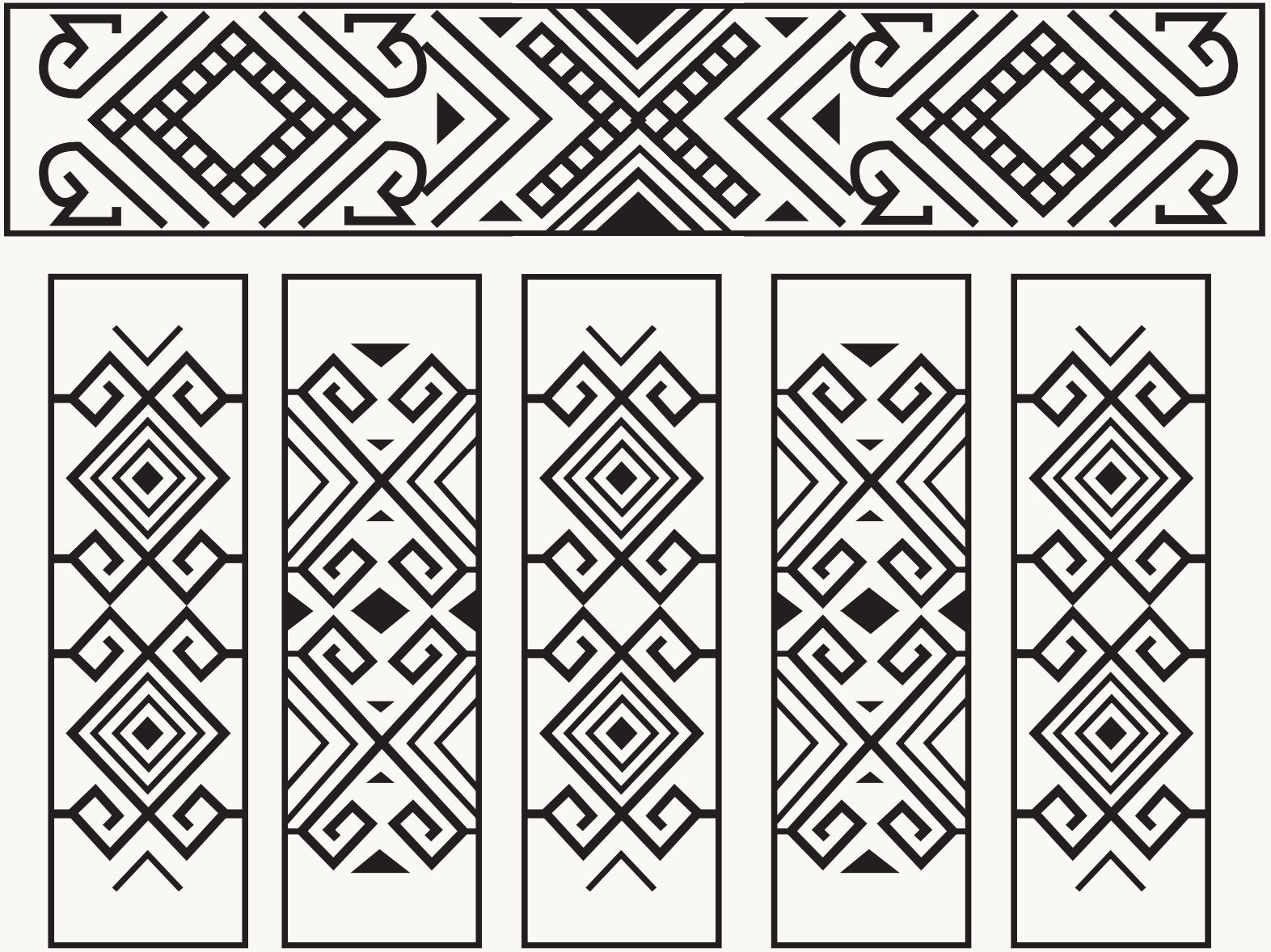
Le escuchamos en varias ocasiones:
*…yo solo con mirar sé lo que voy a hacer, me grabo la imagen de algo en la mente y luego me siento a tejer…*

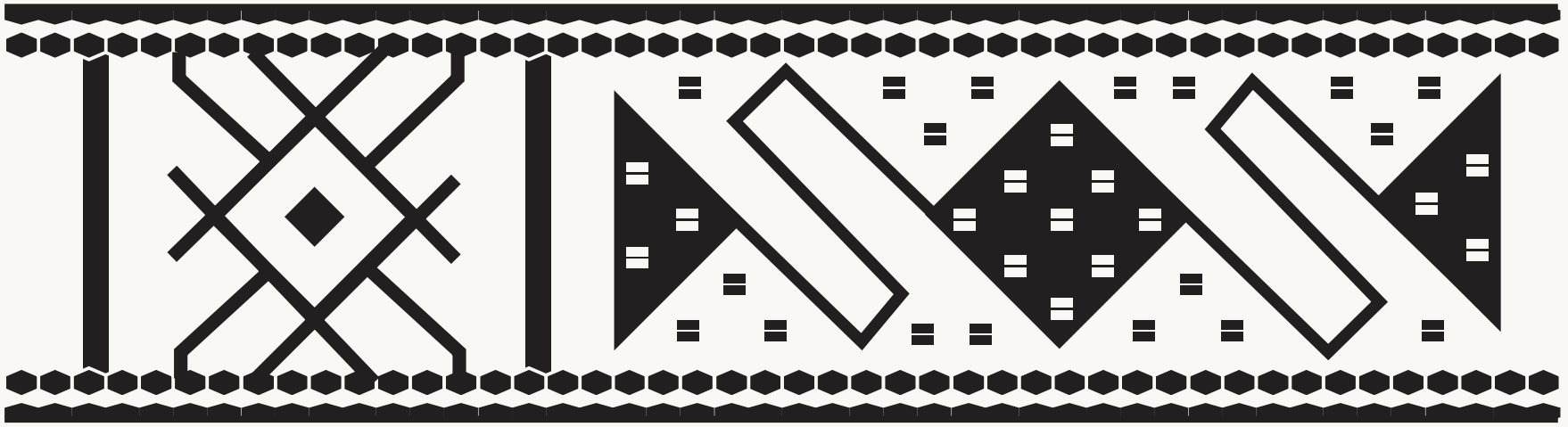
Así es; hasta que no logra crear un nuevo diseño no está tranquila. Nos decía que las mejores horas para crear son las que están antes de que salga el sol, por eso muy pero muy temprano dejaba a un lado las cobijas de lana tejidas con sus manos y se sentaba frente a un telar a crear diseños nuevos.

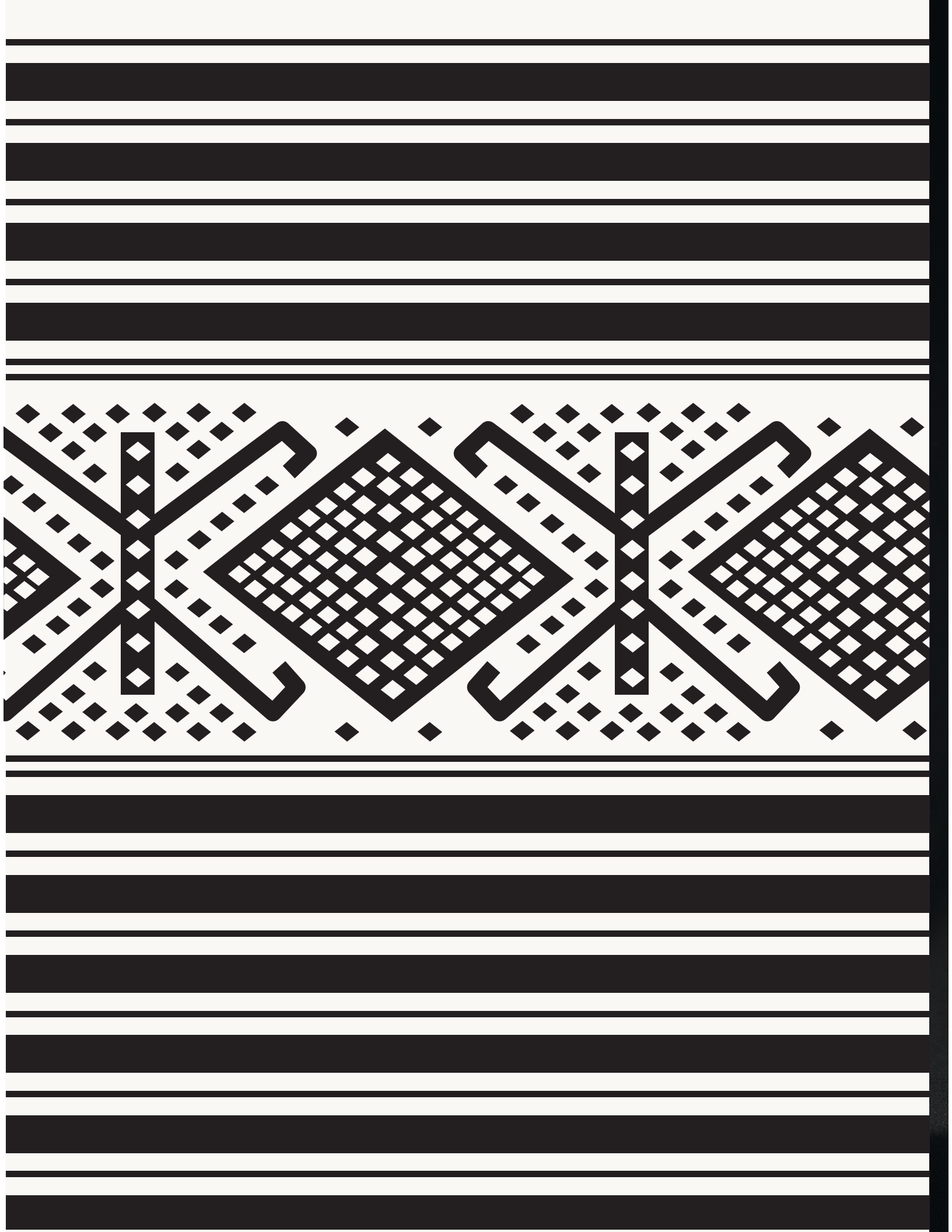
Hoy, a pesar de su edad, aún la vemos tejiendo los símbolos de la vida, haciendo para nosotros sus hijos y la gran familia Kamëntsá, los vestidos para el Bëtsknaté, la Fiesta del Reencuentro y del Perdón.

La vida de la mamita Pastora ha transcurrido entre hilos, lanas, macanas, huangas y símbolos de la vida. Al igual que ella, muchas abuelitas, muchas batás del pueblo Kamënt¨sá, han dedicado su vida al tejido y gracias a ellas el legado que hoy disfrutamos representa uno de los pilares sobre los que se edifica nuestra identidad.

16 *¨so¨són*, término con el que se hace referencia al hijo.







La tradición oral es una fuente inagotable de inspiración; junto a ella las visiones que nos regala Taita Yagé, inquietan el espíritu de tejedoras y talladores para que broten de sus manos los rostros del alma.

# LAS FORMAS DEL ENTRAMADO
## ENCUENTRO, TEJIDO Y PENSAMIENTO EN EL PUEBLO DE LOS PASTOS

Marta Saade Granados Ph.D

### Entre lagunas, páramos y guaicos

La vida del pueblo de los Pastos se desenvuelve en la rica geografía de los Andes colombianos, marcada por un eje longitudinal cordillerano, configurado por grandes elevaciones y aceleradas depresiones o *guaicos*, por cuya parte más baja recorren los ríos y riachuelos que, como el Guáitara, labran aquella tierra negra nariñense. En sus elevaciones descansan las lagunas en complicidad con los volcanes, como el Chiles, Azufral y Cumbal, último que es fiel compañero de la laguna de la Bolsa y corona del territorio ancestral del Gran Cumbal, uno de los centros a partir de los cuales se estructura el territorio de los Pastos. Su experiencia andina en el altiplano de Túquerres e Ipiales se articula con una compleja trama que comprende tierras frías y de piedemonte costero hacia la costa pacífica y la selva amazónica colombiana, articulándose en un segundo eje transversal panamazónico y el despliegue del nudo de la Guaca o Nudo de los Pastos.

El pueblo de los Pastos está ubicado en el suroccidente del departamento de Nariño, en Cumbal, Panan, Chiles, Mayasquer; Guachucal, Colimba y Muellamuis; Túquerres, Yascual, Guachaves y Mallama; Cuaspud y Pastas; Ipiales, Yaramal y San Juan en el altiplano y la vertiente pacífica. Males y Potosí en el curso del río Guáitara junto con Miraflores, Aldea de María y Sande y en el vecino país del Ecuador, en la provincia del Carchi. En la antigüedad se cuenta que el territorio se extendía desde la hoya alta y media del río Guáitara hasta Ancuyá y Barbacoas.

Los Pastos es uno de los pueblos indígenas más numerosos de Colombia. En la actualidad se estima que su población está por el orden de los 120.000 habitantes, distribuidos en una superficie de 48.036 hectáreas. Hoy, los 21 resguardos que constituyen el territorio del pueblo de los Pastos, buscan configurar un territorio binacional para restablecer la continuidad perdida tras el establecimiento de la frontera sur del país. A la vez, el territorio forma parte del suroccidente colombiano, conformando parte de la unidad geográfica del Macizo Colombiano-Nudo de los Pastos.

Aunque en el proceso de resistencia se perdió la lengua propia de los Pastos, se registran nombres toponímicos en su geografía y en los apellidos de las familias, que sostienen una memoria que hoy se busca recuperar en el entramado de la cosmovisión andina, una cosmovisión que se sostiene gracias a la permanencia y recreación del mito de origen, de la ley del orden natural, la permanencia del shagra, del territorio ancestral, la autoridad espiritual o la vara de autoridad, “la cosmocracia”, el desarrollo de los sentidos o el saber de la observación y la vivencia del tiempo y el espacio.

Es un pueblo de tradición agrícola. En la actualidad sostienen una importante explotación lechera y desarrollan cultivos en los que se mezcla la especialización productiva con la shagra familiar.

### En los tiempos de adelante… escribiendo en el territorio

Para los Pastos como para otros pueblos andinos del suroccidente de Colombia su territorio está impregnado de sabiduría. Por eso, para comprender y aprender es necesario recorrerlo e interpretar sus símbolos, así como las relaciones de estos con el medio natural, cósmico y geográfico que los rodea. En el territorio está escrita la historia y la experiencia de vida tanto de “los de adelante”, los que nos anteceden en el caminar, “nuestros mayores”, como la de “los de ahora”. Las grafías del

territorio están relacionadas con las nubes que vienen en las mañanas por el río Guáitara en un viaje desde el Pacífico, con las nubes y la neblina de la tarde que viene desde el Amazonas, o con la Cruz del Sur, que se puede observar incluso en las noches que no están completamente estrelladas. También dibujan las figuras de los cerros, como el de Colimba o el Dedo de Dios, siguen el trazo telúrico de los volcanes como el Azufral y el Cumbal, así como las terrazas de los ríos que se desprenden de los páramos. El territorio habla, y a lo largo del tiempo ha hablado, de ello son testimonio las diversas huellas dejadas por los mayores en el territorio mismo, para lo cual hay que tener la habilidad de los que reconocen los shaquiñanes o caminos de los espíritus en donde el espacio se comprime y se acelera el tiempo. También hay que tener la paciencia para percibir la relación entre las huellas del territorio y las figuras trazadas y dibujadas en las rocas, las vasijas y demás objetos.

En estos recorridos se cuenta la historia de los Pastos y de su territorio, que en conjunto con otros relatos, narran los trabajos sufridos para seguir escribiéndola y para mantenerlo:

Las perdices nos hablan de que tenemos origen en dos pueblos, uno que vino desde la selva amazónica, y otro de la costa pacífica. En los tiempos de adelante el pueblo de los Pastos se organizó con formas de autoridad que permitieron gobernar extensos territorios; la piedra de los Machines, que reposa amenazada en Cumbal; las líneas onduladas de las perdices alrededor del Sol de los Pastos; los petroglifos, como los de Aldea de María; la pictografía de los monos en Potosí, la piedra de cara en el Sande, las vasijas de cerámica, los trabajos en oro, los rastros de lugares de habitación, entre muchas otras cosas más, muestran las formas de habitar y las múltiples relaciones de vida que guardan la sabiduría milenaria y orientan el pensamiento frente al cosmos desde su saber.

Este mismo pueblo que había trazado su pensamiento y vida bajo la nominación de "indios", fueron luego objeto de la encomienda que consistía en encargar a un español cierta cantidad de indígenas para evangelizar y este a cambio recibía tierra y tributo. Pedro Cieza de León en el siglo XVI, escribió en su *Crónica del Perú* los nombres de los pueblos que encontró a su paso:

esta Villa de Pasto, digo que tiene más indios naturales que ninguna ciudad ni Villa de toda la Gobernación de Popayán... comarcan con éstos, otros pueblos cuyos nombres son: Ascual, Mallama, Tuquerres, Sapuyes, Iles, Gualmatán, Funes, Chapal, Males, Ipiales, Turca, Cumbal, Guaca y Tuza... todos éstos pueblos tenían y tienen por nombre Pastos, que quiere decir población hecha en tierra de pasto.

Durante la República fueron definidos como indígenas en proceso de desaparición. Algunos de sus resguardos fueron disueltos y desde hace cuatro décadas iniciaron un proceso activo de recuperación del territorio, de la autonomía de sus resguardos y de su pensamiento.

## Vitalidad de un pueblo

En un territorio profundamente diverso e impregnado de fuertes contrastes se desarrolla la vida de un pueblo que ha aprendido a emprender un doble diálogo, de larga tradición histórica. Por un lado desarrollando un complejo sistema de cultivos e intercambios, catalogado como microverticalidad andina[1], para asegurar su soberanía alimentaria desde el cultivo de papa hasta el de plátano; y por otro lado dialogar con la distancia más pequeña del continente que une al Pacífico con la Amazonia, a través de recorridos chamánicos, tratos comerciales, intercambios de alimentos y medicinas con los pueblos vecinos. Estos dos ejes de articulación constituyen su territorio, el mismo que protegen a través del Plan Estratégico Binacional del Pueblo de los Pastos, como la carta de navegación que busca recuperar lo extraviado y lo fragmentado en la larga historia de colonización. Como ellos mismos lo aclaran, "recuperar" en sus palabras significa tener la capacidad creativa y enraizada de "recriar" su historia en el presente. Una actualidad marcada por dificultades internas y por diversas amenazas que ponen en cuestión su pervivencia como pueblo.

En tal sentido, el pueblo de los Pastos ha intentado en diversas ocasiones, desde sus autoridades y procesos organizativos, superar la fragmentación a la que ha sido sometido durante siglos a partir de las divisiones de su territorio y articular un pensamiento y una vida en común como pueblo. Para ello, orienta su accionar a restablecer relaciones con poblaciones vecinas, así como a establecer otras nuevas que les permitan "recriar" su vida. En tal sentido, han ido construyendo una relación cada vez más sólida con el pueblo de los Pastos del Ecuador y en general, con las tradiciones quechuas de estas tierras, hasta hacerlos partícipes de algunas de sus dinámicas de recuperación cultural. Quizá el mejor ejemplo de estas complejas relaciones interculturales sea el aprendizaje del idioma quichua por parte de jóvenes y adultos del pueblo de los Pastos, como parte de un esfuerzo por "recuperar" la autonomía lingüística tras la pérdida de su idioma. Lo anterior, enfrentando la tensión con una larga tradición histórica característica de los pueblos nariñenses de haberse resistido a todos los esfuerzos de imposición política y cultural, desde las tentativas de expansión incaica hasta las republicanas. En tal sentido, aprender una lengua, que aunque indígena resulta foránea, presenta una serie de discusiones en el interior del pueblo y a su vez, ha logrado recuperar algunas de las palabras del idioma Pasto, en medio de heterodoxas mezclas con la gramática y el léxico quichua.

1 John Murra. 1975. *Las formaciones sociales y políticas del mundo andino*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

En medio de estas relaciones con otras sociedades indígenas, los Pastos han retomado la celebración común del Intiraymi y el Coyaraymi, fiestas del sol y la luna, de lo masculino y lo femenino o de la cosecha y la siembra. Así mismo han tomado fuerza alusiones a la Pachamama y a otros conceptos que han recreado la cosmovisión andina, generando en consecuencia una movilización política y cultural.

Resulta fundamental sensibilizarnos con un pueblo indígena poseedor de una larga historia de relaciones interculturales, que por supuesto se remontan a tiempos prehispánicos, que no es posible entender como "influencias", sino como procesos culturales que también los han ido constituyendo como pueblo. Este es el tipo de relación que se pretende recuperar con la reestructuración de la relación regional panamazónica a la que hicimos referencia. Un tipo de relaciones productivas, políticas, territoriales y culturales que también han tenido que enfrentarse a los esfuerzos de imposición exógenos, así como a las dinámicas de participación del pueblo de los Pastos en los espacios nacionales abiertos tras la Constitución de 1991. En tal sentido, las tradiciones culturales y el pensamiento del pueblo de los Pastos no se han conformado a partir de una dinámica endógena opuesta de manera simple a elementos foráneos. Su historicidad y la vocación relacional impresa por la configuración andina colombiana, así como su articulación panamazónica binacional, y las dinámicas nacionales e internacionales, remiten a relaciones complejas y simultáneas de diferenciación, complementación, y por supuesto, de contradicción y oposición.

Aquellas relaciones múltiples se dirigen hacia una nueva forma de redefinir procesos de ordenamiento y armonización territorial que trascienden las fronteras y las configuraciones político-administrativas nacionales, para auspiciar reconocimientos de vitalidad regional. Este proceso vivo alimenta la creatividad con las cuales se elaboran e interpretan las grafías, para producir una suerte de poligrafía social constante en permanente elaboración.

## Entramando la vida: pensamiento y movimiento

La vitalidad de los Pastos se ha expresado a lo largo de los siglos de diversas maneras. Un recorrido histórico, territorial, ancestral y sagrado que ha tenido la capacidad de recrearse y recriarse en diversos contextos, asumiendo el camino de los mayores, un camino trazado adelante, por las tramas del churo cósmico, que representa el mundo de abajo, el de los orígenes, de la tierra, de los espíritus, de la creación, de los sueños, del deseo; el mundo de arriba, el del ejercicio de la espiritualidad, del aire, del sol, de las nubes, del agua, de las realizaciones, de la esperanza, del nuevo despertar; y el mundo del medio, el justo aquí, que entrelaza el equilibrio y la armonía con el mundo natural.

Aquel churo cósmico o doble espiral, organizador de las relaciones temporales y espaciales, es expresión en movimiento de la complementariedad. Su pensamiento propio está organizado con la lógica andina del encuentro entre pares o mitades, u otras series, como principios ordenadores del mundo. La complementariedad, más que una cualidad de las partes, parece instituirse como acción y verbo que las constituye y "de cuya relación conflictiva resulta el orden del cosmos con todos sus encantos". Es garantía de vida y movimiento, en una relación de "oposición y unidad que se dan, se expresan y se resuelven como conflicto antagónico, como alternancia, como turno, como complementariedad o como mediación" que organiza el tiempo y el espacio[2]. La dualidad de origen andino, para Osvaldo Granda, "consistirá en una heterología de carácter abierto, es decir, complementario, como cuando para curar una enfermedad calificada como caliente se pueden usar varias respuestas con remedios de origen frío"[3].

En la acción descrita se encontraron en el centro dos brujas poderosas convertidas en "dos perdices", provenientes, la negra del oriente y la blanca del occidente, para definir en una lucha/danza el orden de las cosas; y también se produjo la lucha/encantamiento entre el Chispas y el Guangas, que venían, el primero por el río Guamués por el oriente y el segundo por el río Telembí desde el occidente. De la lucha entre ambas mitades que contenían cada una cualidades fundamentales se produjo el ordenamiento del mundo, también a través de un encantamiento que lo volteó al revés.

Estas dos historias de origen expresan una visión de mundo en dinámica compleja, sustentada en los encuentros entre distintos. Es este encuentro el que produce el movimiento, la danza, como una lucha que organiza, da sentido y da cuerpo al mundo. El encuentro/pelea/baile de las dos perdices trama el canasto que se despliega orográficamente en la forma actual del Nudo de los Pastos, grafía guaca del territorio. Es el sentido del pensar el tiempo, el espacio y el poder del pueblo de los Pastos vuelto grafía en la doble espiral o churo cósmico que aparece en la cerámica. Así como en las ocho puntas del sol de los Pastos se establece su relación astronómica, como en la Piedra de los Machines, donde algunos advierten que el sol ilumina el petroglifo al amanecer y al atardecer, en días próximos al solsticio de invierno. Por eso fue fijado para señalar los tiempos de siembra y cosecha[4].

La doble espiral grafica el sentido y la dialéctica de la historia en una acción continua de enroscar y desenroscar del tiempo y el espacio, inscrita en los petroglifos que dejaron los mayores, en los tejidos, en la misma forma como se tejen las mochilas y que hoy en día se vuelve concreción de un proceso de recuperación de pensamiento.

---

**2** Dumer Mamián. 2004. *Los Pastos en la danza del espacio, el tiempo y el poder, Pasto*: Ediciones Unariño, pp. 30 - 32.
**3** Osvaldo Granda Paz. 2010. *Aspectos de cultura popular en el sur colombiano*, Barranquilla: Editorial Travesías, p. 125.
**4** Armando José Quijano Vodniza. *El pictógrafo de "El Higuerón": patrimonio cultural del municipio de Pasto (Colombia) en peligro de destrucción*, En Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/higueron.html

## Figurando entramados, tejiendo figuras

Observando con minucia algunas de las grafías que acompañan estas páginas, podremos concentrarnos por un instante en la materialidad de la que emergen las formas, y advertir que estas no son superpuestas sobre un fondo, sino que brotan del mismo. Los trazos y las formas que urden estas imágenes han sido producidas en una operación persistente, sistemática, paciente y precisa de entramar. Intentar comprender su potencia estética y de significación implica necesariamente sensibilizarnos con las hebras y sus grosores, con cada una de las lanas, colores y texturas, cuya compenetración con las manos y los ojos que las urden crea la imagen que resulta reconocible ante nuestra mirada. No es un accidente ni resulta secundario que estas grafías sean producto de un entramado, de un tejido; lo que significa partir de que han sido producidas por tejedores y tejedoras.

El reconocimiento de las personas y los actos que los crean implica la búsqueda de las sensibilidades y los pensamientos que sostienen y dan lugar a la práctica; a la vez, supone imaginar también la flexibilidad de un gesto que se repite con exactitud pero "sabiendo cómo es que la lanita quiere estar", como lo sostienen con frecuencia algunas mujeres tejedoras de los Pastos. En tal medida, estas formas que dan lugar al sol de los Pastos, al rombo y a la rana frecuentemente asociados con la fertilidad, o al helecho, se producen en una doble operación de repetición e innovación, que implica tanto representar mentalmente "la figura" que se quiere plasmar, para contar los puntos exactos de cada hilo, color y textura, como la apertura de la sensibilidad y la imaginación para recrearlos al calor y con el sabor de la vida de sus creadores.

Más complejo resulta aún, cuando son las manos de tejedoras de un pueblo, cuya profundidad histórica, documentada por cronistas, estudiada por historiadores y viva en la memoria de sus gentes, remite a un tejer enraizado en la cosmovisión y en las formas de saber estar de los tiempos de adelante y que continúa vigente en la cultura popular. Al mismo tiempo, remite a la vitalidad de un pueblo que ha estado y continúa en un proceso de recuperación del territorio, el pensamiento y la vida colectiva. Ambas fuerzas se expresan y están presentes en las imágenes que apreciamos, constituyendo el entramado que agrega un giro más, cambia colores, mezcla formas y puede poner en diálogo el sol de los Pastos ancestral con los hilos industriales importados del Ecuador.

Los entramados como productos de relaciones de antagonismo y complementariedad también generan y dan existencia a la reconocida técnica del claro-oscuro, característica de la cerámica Pasto. En ella se trazan las espirales en blanco y rojo carmesí para ir al ombligo, o al centro que organiza el encuentro fecundo entre distintas fuerzas, diversas existencias. Así mismo, se dice que el petroglifo de los monos en Sapuyes, donde aparecen uno frente al otro, se dispone el pacto de creación.

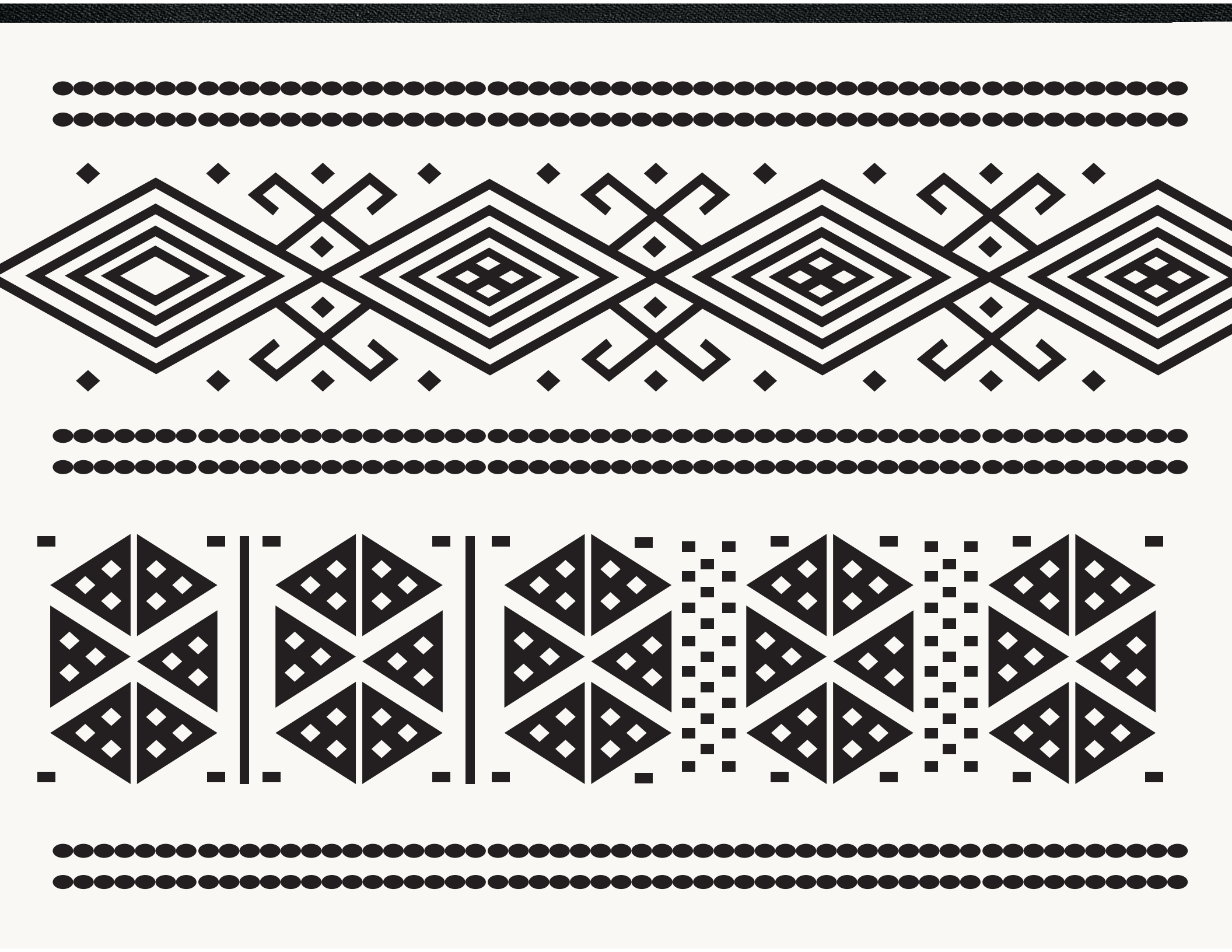
El entramado toma cuerpo en el cuidado y la elaboración de la shagra. Aquel espacio dispuesto "como unidad y célula de vida que contiene un sentido de organización y ocupación espacial simbólico, en donde residen todos los diversos sujetos o seres que la integran"[5]. En la shagra se aprende que la naturaleza da señas, en las que se advierte el estado-situación de los seres que le dan vida, llámense lluvia, plantas, animales, cerros, ríos, astros. Dichas señas son las que se grafican e interpretan: el canto de las ranas y sapos anuncian lluvias si se está en verano, como el sol con las nubes negras son de agua o el sol y las nubes blancas son de verano. Así mismo, el zigzag traza estas aguas asociadas con la fertilidad contenida en el rombo que le acompaña, siguiendo las palabras de don Juan Chiles: "Somos como el agua, la piedra y la espuma, pero somos el río, porque mientras el agua dice vámonos, la piedra dice quedémonos y la espuma dice bailemos"[6].

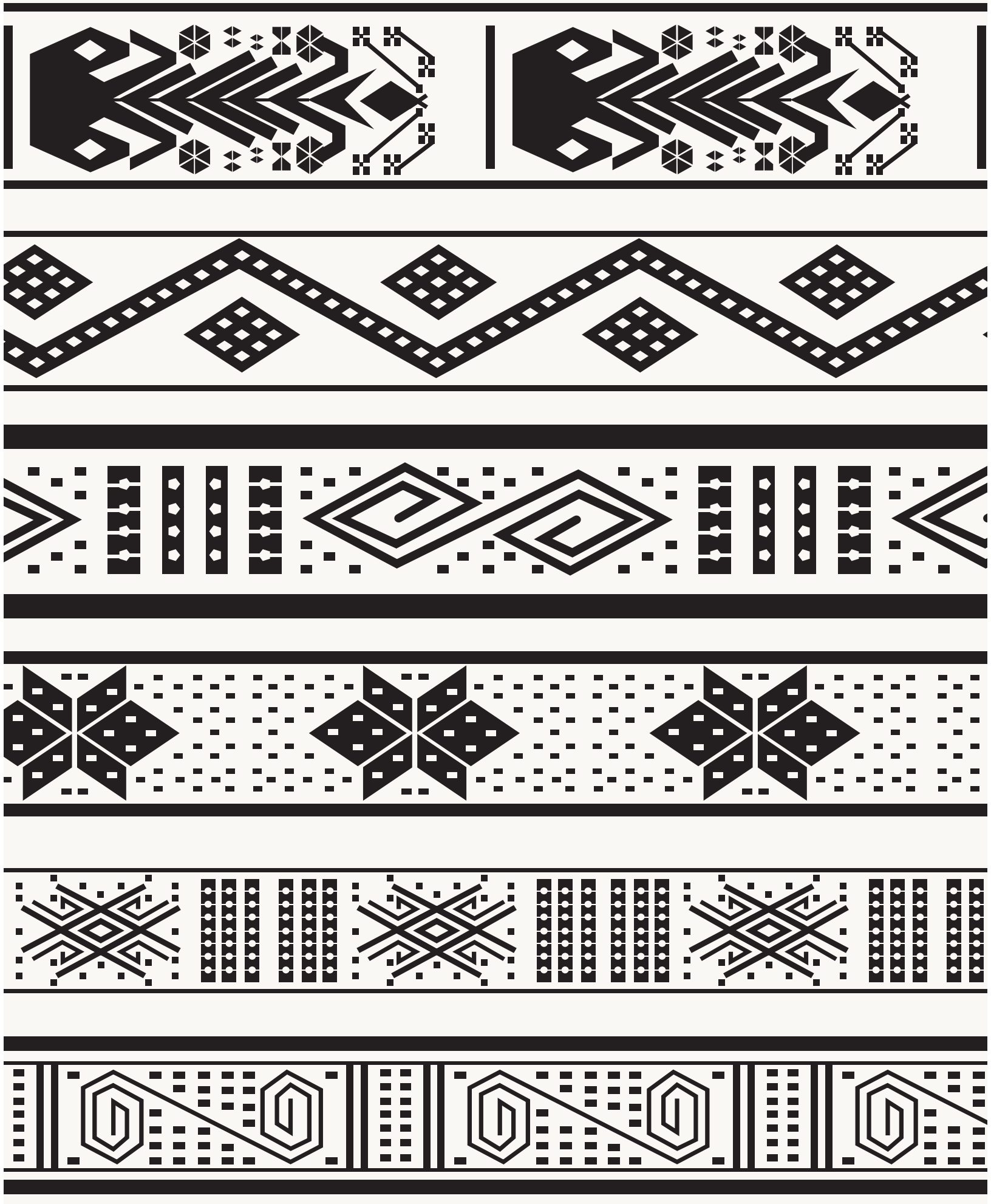
Frente a este esfuerzo por descifrar el significado de cada grafía, a través de una suerte de operación tipológica o clasificatoria, se presenta el pensamiento fluido expresado en frases como: "Uno comienza y eso va saliendo, ahí se va haciendo la figura". O las frecuentes descripciones en las cuales en un tejido una forma está asociada con varios significados. ¿Por qué? ¿Quiere decir esto que no hay esfuerzo o suerte de escritura en las "grafías" plasmadas en los tejidos?

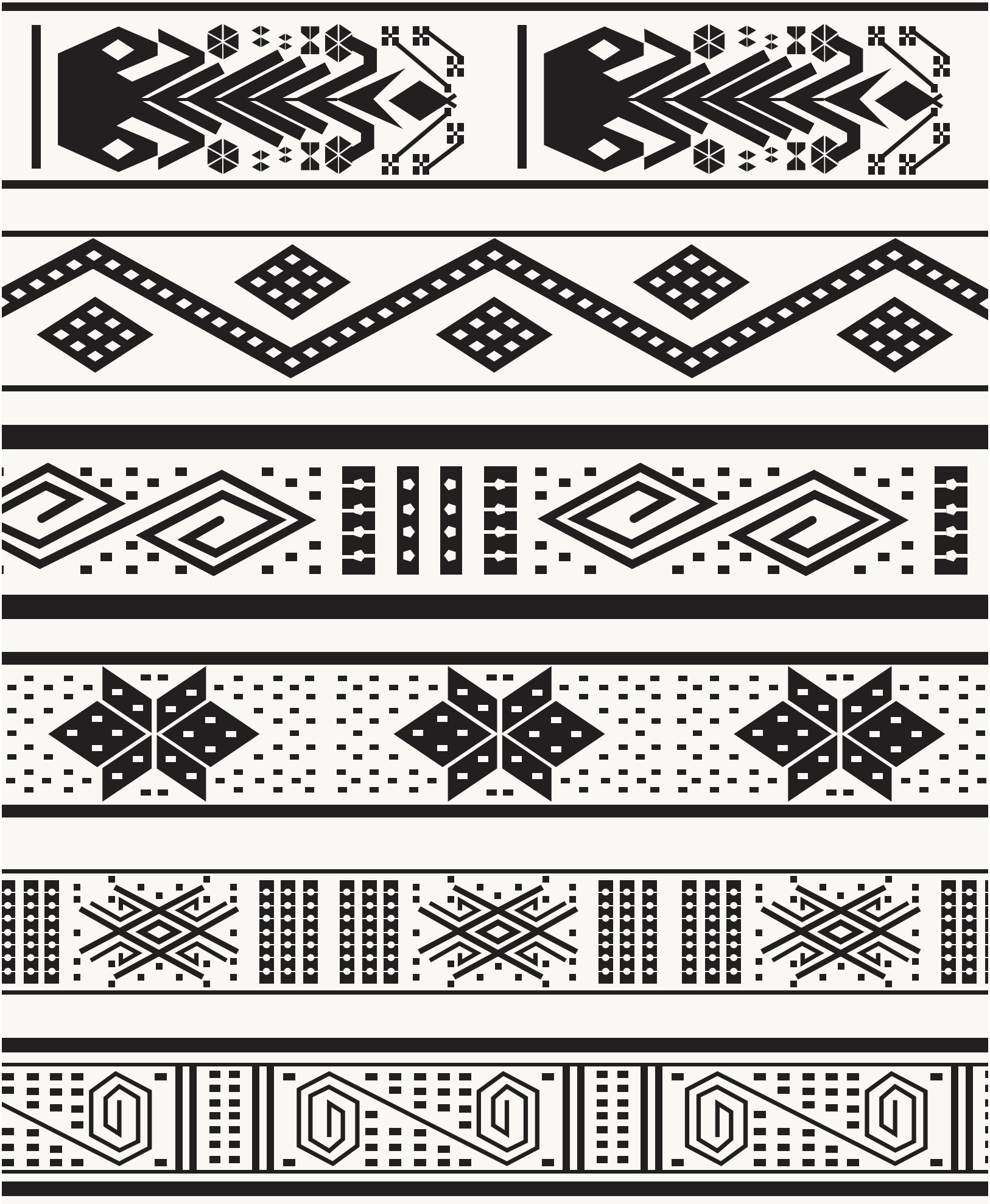
Creo que algunas respuestas hay que buscarlas en la lógica misma del tejido como entramado. El significado depende en buena parte de la relación entre formas, así como una hebra depende de la otra para hacer la trama. No parece ser entonces, una simbología estandarizada, sino contextual, que adquiere sentido en relación con las otras grafías que la complementan. Un buen ejemplo lo presenta un tejido en el cual la rana está encima de lo que para nosotros sería una suerte de matera o recipiente, que hace referencia a la laguna. Laguna - rana y rombo se entrelazan y forman un símbolo de fertilidad asociado directamente con "lo femenino". Lo asombroso está en que en el mismo tejido, en su otro extremo, la rana está asociada con un doble zigzag que en relación con el reptil remite a la historia del Chispas y el Guangas, cuya lucha formará el territorio de los Pastos[7]. En otros tejidos del pueblo de los Pastos, el zigzag doble remite al río y los cuerpos romboides a sus lados ya no remiten a la fertilidad y a una imagen femenina, sino a los seres espirituales que habitan en los ríos.

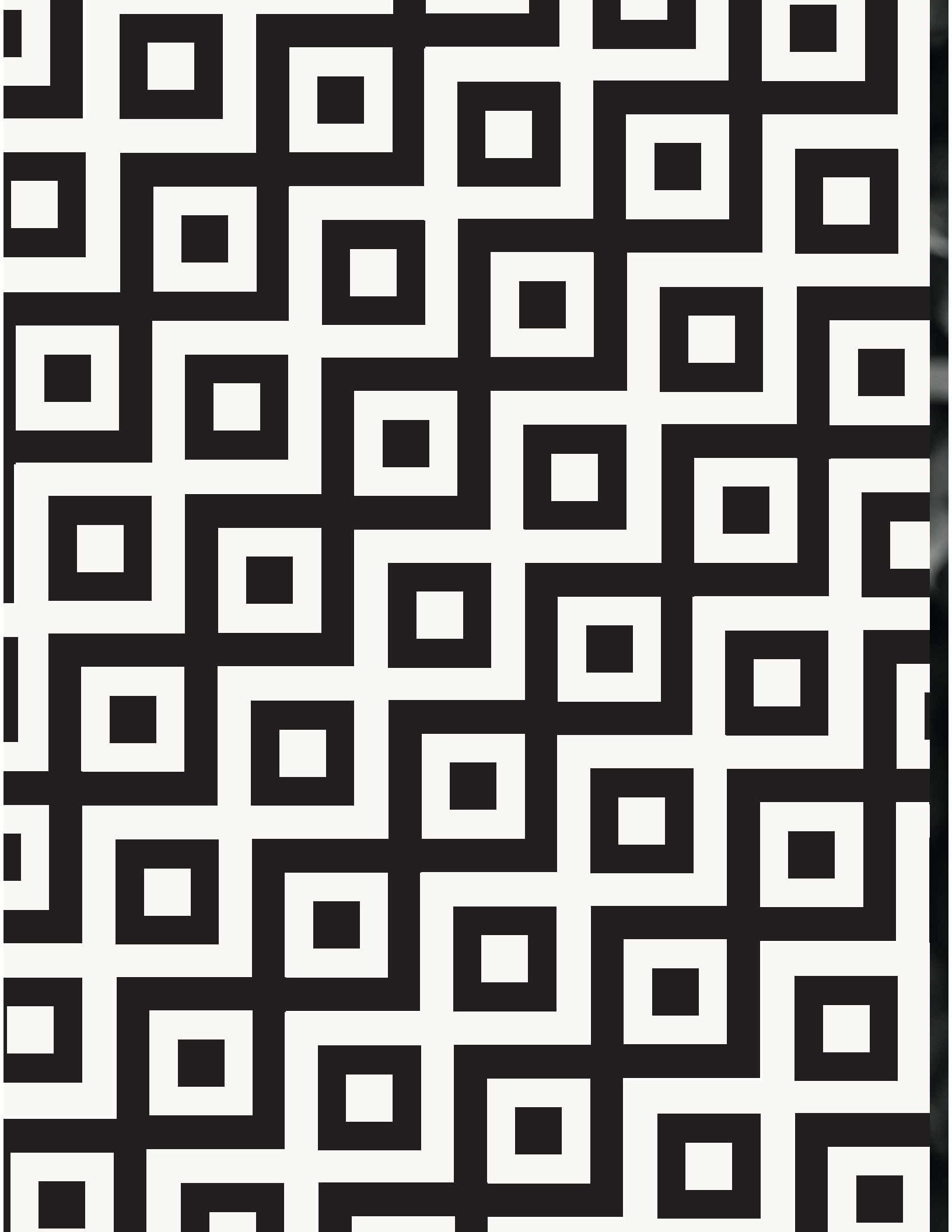
---

**5** *La shagra ancestral. La educación en los renacientes Pastos*. 2009. Cumbal: Asociación de Autoridades Indígenas de los Pastos, p. 13.
**6** Dumer Mamián. 1990. *La danza del espacio, el tiempo y el poder en los Andes del sur de Colombia*, tesis de Maestría, Cali: Universidad del Valle.
**7** Conversatorio con la familia Cuaspud, Cumbal, octubre de 2010.









# SIMBOLISMO EN LA CESTERÍA DE LA EPERAWERA SIA

María Alicia Santacruz

Las mujeres indígenas Siapidaara que habitan en los municipios de Guapi, López de Micay, Timbiquí, La Tola e Iscuandé, de los departamentos de Cauca y Nariño, mantienen viva la técnica artesanal de la cestería que comparten con varias comunidades del Pacífico sur colombiano.

Entre las etnias Eperara Siapidaara, Embera, Waunana y comunidades afrodescendientes del Pacífico existe una continuidad de rasgos culturales plasmados en el diseño, elaboración y utilización de los canastos. La extracción, procesamiento, secado y teñido de las fibras vegetales al igual que algunos de los diseños de los tejidos, colores, texturas y dibujos son compartidos por indígenas y afrodescendientes asentados en las riberas de los ríos.

Los Eperara Siapidaara se denominan a sí mismos *Epera*, *Eperara* o Pueblo *Sia*. El hombre *Eperara* está hecho de *gea*, palma, la mujer artesana es *Eperawera Sia*. Son la gente de la caña brava que habla la lengua *Siapedee*.

Espiritualmente están regidos por el sol, *Tachi A'kore* nuestro padre–, poseedor de sabiduría y conocimiento cultural, y la luna, que desde los orígenes ha entregado los valores a *Tachi Nawe* –nuestra madre, la mamá de todos–, quien transmite mediante normas los consejos *Tachi A'kore*. *Tachi Nawe* vive en las comunidades caucanas de Guangüí y Saija, es la guía espiritual de la etnia y viaja permanentemente por los ríos visitando a sus hijos de las diferentes comunidades.

Los Eperara Siapidaara tienen un patrón de asentamiento territorial disperso de constante movilización por la selva, con sistemas itinerantes de agricultura de tumba, roza y quema, pesca con anzuelo, red y nasa; caza restringida de piezas pequeñas para regular el acceso a los recursos y proteger la naturaleza y recolección de productos, frutos silvestres, tubérculos y larvas.

La simbología del diseño indígena Eperara Siapidaara se refiere a la fauna y la flora. Remite a la selva, el monte, los bosques, los ríos, el mar, el cosmos y los sitios sagrados, también al mundo sobrenatural y los seres espirituales que moran el mundo de arriba, el mundo del medio y el inframundo, están en todas partes pero no todos pueden ver. La exuberancia del entorno que les rodea inspira a las indígenas para representar ese universo con el que interactúan cotidianamente.

Modelan estos mundos en las formas de las canastas, en los dibujos y colores de los diseños y las texturas de los tejidos donde reflejan los parajes habitados y su universo mítico. Y les dan nuevos significados a partir de los cuentos y relatos de los mayores, cuando escuchan los mitos y participan en el ritual de la luna llena. También cuando van a la Casa Grande para aprender la práctica de la cultura durante la comitiva *Nejedek'o*, su principal celebración sagrada que convoca durante dos semanas a gran número de comunidades.

Los mitos de creación y origen de los grupos indígenas de la cuenca del Pacífico aluden a ancestros comunes. Entre los Eperara Siapidaara cada vez que es creada una nueva comunidad surge un relato asociado a su fundación que siempre es hecha por aves pertenecientes a otros mundos o animales cuyos orígenes no son naturales, siendo así como un mismo hecho genera diferentes historias dentro de cada grupo.

Entre las muchas variedades de plantas que crecen en el bosque húmedo tropical del Pacífico hay árboles, palmas, juncos y bejucos de los cuales extraen pajas y colorantes para elaborar la cestería. Los colorantes naturales también los obtienen de las minas de barro. El uso de las fibras vegetales para hacer las canastas es una práctica cultural transmitida de madres a hijas a través de las generaciones, en la cual el corte, recolec-

ción y desvene de los juncos está determinado por las fases de la luna. En el proceso aplican un conocimiento acumulado durante siglos para el cuidado y preservación de las fibras mediante una relación de respeto por el territorio y la naturaleza.

El oficio de la cestería se encuentra inserto en todo el ciclo de vida femenino, siendo varias las etapas que atraviesan las mujeres para el aprendizaje, elaboración y transmisión de las técnicas de la cestería desde el inicio del embarazo hasta la ancianidad. Estas etapas se pueden describir después de vivir la experiencia de acompañar a las artesanas indígenas en todo el proceso de producción artesanal y complementarla con los "Apuntes", cartilla sobre conocimientos, saberes y prácticas culturales elaborada conjuntamente con maestros y líderes Eperara Siapidaara por docentes de la Universidad del Cauca.

En la primera semana la madre o la partera hacen la ombligada, práctica cultural compartida por indígenas y afrodescendientes. La madre se vale de animales o plantas poseedores de determinados atributos que quiere transmitirle al recién nacido y también para que actúen como contras y lo protejan de posibles maleficios. Para transferirle este poder, debe explicar al ser natural escogido en quién y para qué utilizará la fuerza que lo caracteriza y, de esta manera, obtener su permiso para potenciar destrezas en el infante y que sea sobresaliente en ellas. En esta relación de confraternidad entre humanos y otros seres de la naturaleza, si la madre desea que la niña sea hábil tejedora se utiliza araña para que la niña sea buena artesana.

El proceso de socialización comienza desde el nacimiento, y hacia los cinco años las pequeñas se inician como tejedoras mediante juegos y labores diarias que las van familiarizando con el oficio pues juegan con las venas de paja que emplean sus madres e identifican los materiales para fabricar las artesanías.

A partir de los siete años son más autónomas y pescan en el río con *catanga*. Sus madres les hacen *jauchira* o cargueros de chocolatillo de tamaño apropiado para la estatura de ellas con un asa para pasarla por la cabeza en la que transportan los alimentos. Acompañan a sus padres al monte, se internan en la selva y reconocen los juncos para hacer las canastas. Aprenden a recolectar y preparar las pajas para tejer la canasta de ojo grande, que es más sencilla, y después la canasta de ojo pequeño, que es más minuciosa y requiere mayor destreza.

Entre los once y los veinte años, cuando están listas para tener pareja, aprenden de sus *mayoras* las técnicas de cestería y alfarería que perfeccionan con el paso del tiempo. Entre los treinta y los setenta años se reúnen en grupo para trabajar en cestería o individualmente en los ratos que les quedan después de atender los asuntos domésticos. Algunas son gestoras de proyectos productivos para elaboración, venta y acceso a redes de comercialización de las artesanías, sobre todo quienes viven en las cercanías de los cascos urbanos. Las más ancianas son las consejeras de la comunidad y encargadas de transmitir conocimientos por medio de la oralidad, el canto, los ritos y los bailes; las normas de comportamiento y prácticas culturales, entre ellas la cestería.

En palabras del docente bilingüe Jacinto Mocho:

La sabedora mujer artesana Eperawera Sia, transmite el conocimiento a las niñas recordando a la primera maestra Tachi Nawe que desde un principio enseñó a hacer la canasta al levantar la primera hebra del chocolatillo y calcular el tiempo de terminarla, sin ninguna equivocación de los tejidos de la canasta, llevando el tejido en la dirección correcta, utilizando las medidas de los materiales según el tamaño de las canastas para poder terminarlas y con grabados de varios tejidos.

La iniciación en este arte consiste en una serie de ensayos que la mujer Eperawera Sia le hace a la niña cuando alcanza los cinco años, para determinar si la pequeña será una artesana experta en cestería. La mujer teje una cesta y al rematarla, corta con un cuchillo los restos de paja que quedan y los sacude para que caigan al fondo de la canasta. Luego coloca la cesta boca abajo sobre la cabeza de la pequeña y si al retirar la canasta le quedan en la cabeza pedazos de fibra que simulan formas de tejido, es señal que indica que será buena tejedora. Por el contrario, si al retirar la cesta los trozos se caen y no queda nada sobre la cabeza de la niña, significa que no aprenderá el oficio aunque se lo enseñen constantemente pues no tiene memoria ni sensibilidad para practicarlo.

Cuando los niños y niñas de la comunidad tienen entre ocho y nueve años y con el fin de que puedan obtener fuerzas provenientes de la naturaleza y llenarse de inteligencia para que sean buenos en sus oficios y sepan desempeñar bien sus respectivos trabajos, en una fecha escogida por la abuela se practica uno de sus ritos de iniciación en el río. Cerca del amanecer y cuando la luna aún está resplandeciente sobre las aguas del río, la niña, en compañía de su madre, ofrece un rezo dirigido a la luna, después toma un baño de purificación mientras la invoca para pedirle inteligencia, capacidad de trabajo y creatividad para tejer la canasta, pero, sobre todo, pedirle que le permita ser receptora del conocimiento que ha depositado en el agua. Jacinto Mocho relata así el ritual:

Se hace la ritualidad con oraciones para que la naturaleza y la luna le den poder, inteligencia, energía y habilidad a la niña para hacer las canastas. La madre luna está viva y da el poder a sus hijas para que aprendan a hacer diferentes tejidos de canastas. En noche de luna llena la abuela dice a la niña: "Mañana vamos a madrugar a pedir a la mamá luna". Como a las cuatro de la madrugada salen a bañarse sin que otra gente esté caminando en la playa porque ella está sagrada, para siembra, que

no caiga enfermedades, que no tenga pereza y que no se la lleve el río hacia abajo. En la orilla del río hacen el rezo para hacer canastas y que la madre naturaleza le dé la sabiduría. Entran al agua, se quitan la ropa, se hacen el baño. Después de bañarse, si tienen respiratoria buena se hunden o si no cruzan en la superficie para arriba, para abajo, a la derecha y a la izquierda y, por las cuatro y media, se salen cuando han recorrido el agua en forma de cruz y se van a la casa. Luego de esto la niña no se puede sobar con la mano porque ha mirado la naturaleza y si se rasca con la mano queda la cicatriz marcada como una quemada hasta los veinticinco años o salen lunares y quedan para siempre. Por eso las mayores tienen la precaución de no dejarlas sacudir ni quitar el agua, sobre todo en la frente. En la casa no va a la cama, no coge cobija porque es señal de pereza: no está obedeciendo, y el resto del día se queda haciendo lo que le toca.

La exuberancia de los ecosistemas y su universo cósmico y espiritual son el foco a partir del cual las mujeres se nutren para representar la cestería. Riqueza que también se vislumbra en la diversidad de juncos y palmas de los que se apropian para obtener fibras y modelar una enorme variedad de diseños, tejidos, dibujos y formas de canastas. Una red de interrelaciones entre estos mundos deja entrever el significado tan profundo que contienen las cestas, que es descrito así por Griselda Cuero, artesana y gobernadora del cabildo:

También haciendo la cestería se practica con el ruido de los chillidos de los pájaros, animales, plantas y los espíritus. Con las corrientes de los ríos, aires, vientos, las lluvias, atmósfera, la madre naturaleza y otros seres de nuestro planeta.

Los dibujos hechos en las cestas contienen gran variedad de significados, muchos de ellos asociados a animales con quienes los Eperara tienen vínculo de hermandad. Basadas en un conocimiento profundo del entorno, en sus tejidos *k'a* muestran preferencia hacia las representaciones zoomorfas que definen muchos de los diseños de cestería *k'oraa opa†arâ*, revelando el lugar que ocupan los animales en su cotidianidad y el mundo mágico religioso. Con igual armonía que el ave recoge pajas para hacer su nido y empolla el huevo en el nido terminado, las mujeres tejen la canasta y los hombres trenzan el techo de la vivienda. Esta representación alude al ave mitológica presente en los relatos de creación y plasmada en el tejido llamado *ipanarat'echak'erãk'a*, casita de pájaro.

Las fases de la luna determinan un sinfín de fenómenos asociados al agua y los Sia otorgan especial relevancia a la luna llena, justo cuando la influencia lunar es mayor porque fluye la máxima energía directamente sobre las mareas. La minuciosa observación del comportamiento de las aguas, el volumen del río y los cambios en las mareas, la puja, la pujita, el río cargado, el río fragoso, el río corrientoso, el río tranquilo, el clima, el régimen de las lluvias, las precipitaciones atmosféricas, la humedad, incitan a las indígenas a desarrollar motivos relacionados con la fauna acuática, siendo así como crean dibujos de peces y moluscos de río y mar que son parte de su dieta alimentaria: *chik'ok'a* - tejido de pescado, *gebe pisiik'a* tejido uñita de cangrejo, *gebek'a* - tejido de cangrejo, *purãk'a* - tejido de camarón, *basok'* - tejido de rana, tejido de espina de pescado, y utensilios asociados a la pesca como el anzuelo, la cesta para pescar, las canasticas de anzuelos y carnadas, *la catanga* - nasa o trampa que se coloca en el río para pescar, *k'orajabara chik'op'epari* - canasta para recoger pescado.

Un inventario de tejidos con motivos animales incluye *p'egtrtk'a* - tejido de araña, *k'ichak'erak'a* - gusanito, *parapauk'a* - mariposa, *t'usiotauk'a* - pescuezo de pava, *ipanarat'echak'erãk'a* - casita de pájaro, *yerrek'a* - mono, *tr†s'orek'a* - tejido de alacrán y, en los últimos tiempos, han comenzado a representar formas de animales pertenecientes a ecosistemas bastante distantes como la *nep'ono* - jirafa. También diseñan tejidos como *ook'a* - tejido de camino, *oompeek'a* - tres caminitos, *bo†'onak'a* botón, *p'tr†tmiak'a* - terlenka, *ne†'arîk'* - puntada corazón, *uk'a* - tejido u, *†'ka* - tejido† (u partida) y tejidos de las otras cinco vocales de la escritura siapedee.

Así mismo, las canastas para el maíz son muy significativas; de ellas, diferencian la *jauchira* como cargadera, en la cual se transportan las diferentes variedades de maíz que en la actualidad son más de siete; la canasta remesera, donde se almacena el maíz desgranado y seco, y la canasta en tejido de camarón muy tupido y apretado para guardar el maíz molido. También están las cestas que se emplean para recoger frutas, semillas, plátanos, bananos, papachina, hierbas, brotes, yuca, ñame y larvas de mojojoi.

De su mundo espiritual y mágico religioso recrean la *gek'a* - tejido de petacona, referente mitológico que ocupa un lugar especial entre los ancestros míticos. Es conocida como boa o anaconda que pasa mucho tiempo en el agua nadando rápidamente, misma serpiente constrictora de los orígenes que se engulló a los gemelos. Los mitos de creación también hacen alusión a otros animales simbolizados en *gebek'a* - tejido de cangrejo, *ipanarat'echak'erãk'a* - tejido de casita de pájaro, y otros referentes como *ook'a* - tejido de camino y *oompeek'a* tejido de tres caminitos. Del universo ceremonial ocupan lugar especial la cesta para echar las plantas curativas del *jaipana* en las ceremonias de acercamiento del mundo de arriba cuando entra en contacto con los *jai*, la cesta para escoger las yerbas del *yerbatero*, la cesta utilizada por los *pildeceros* para recoger el pilde y cestas hechas exclusivamente para usar en *Negedk'o* - la comitiva sagrada.

Hay cestos machos y cestas hembras cuya diferencia radica en el abultamiento y forma redondeada con clara

referencia a la fertilidad y el embarazo y las formas lineales con tendencia a ser rectas. Así, el *zapayok'a* - tejido de zapallo, hombre, interpreta una figura masculina representada por dos esferas una encima de otra o zapallitos, la *gebe p'isiik'a* - tejido papelera, figura de mujer representada por una canasta con forma ligeramente cónica rematada por una abertura redonda. Otras formas alusivas a lo masculino y lo femenino son la *jarrak'a* - tejido jarra, *zapayok'a* - tejido zapallito para niños, *tamborak'a* - tejido tambora, *pt'r†tmia maärik'a* tejido terlenkita, *botellak'a* - tejido botellón, *p'et'aa bi†eeso*a - tibunga cundú, *nep'onok'a* - tejido florero cundú, *ãbta†'ik'a* - tejido taza.

Los colores empleados en la cestería no tienen como referentes imágenes y colores percibidos en las visiones producidas por las tomas del bejuco de *pildé* (*Banisteriopsis spp*) o *dada*, que mezclado con el arbusto de borrachero (*Datura spp*) hace ver la sombra de los espíritus. Para las pildeceras, sabedoras y expertas tejedoras, en la práctica de la cestería también se expresan manifestaciones de la naturaleza pero no se reproducen deliberadamente los colores vistos a través del *pildé*. Las tejedoras consideran más próxima la interpretación que relaciona los colores tradicionales de la cestería con los de la petacona, la serpiente coral y otras culebras de tierra como cuatro narices, verrugosa y cazadora, pero no hay explicación del porqué es la serpiente el único animal de referencia, quizás, debido a sus marcados orígenes míticos.

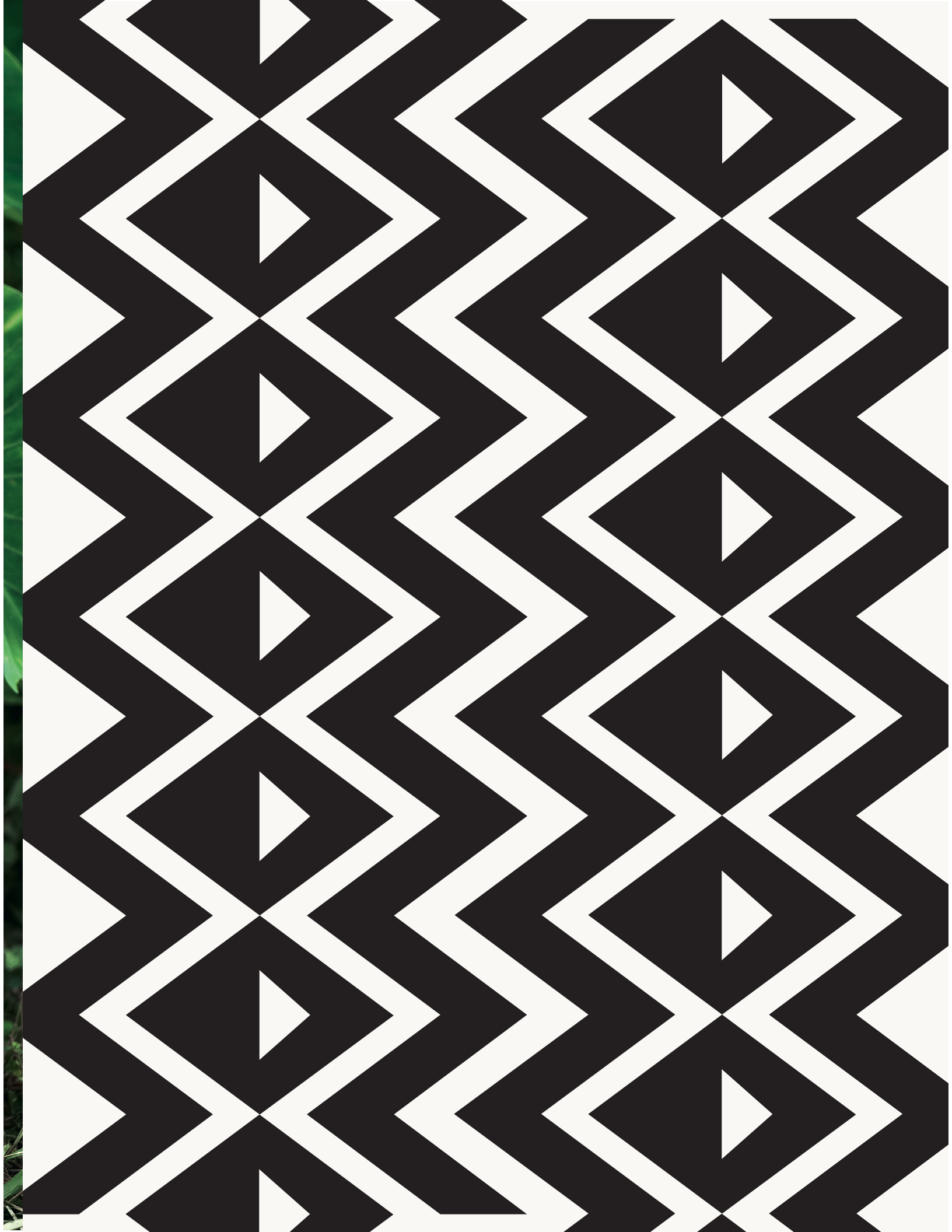
Por la complejidad que tiene el procesamiento de los tintes naturales, en las comunidades más tradicionales se sigue considerando una técnica reservada cuyo conocimiento se transmite a través de las generaciones y sólo con el correr del tiempo han permitido que la gente de afuera conozca algunas tinturas vegetales y minerales de diversa procedencia. En general, mencionan la variedad de materias primas de las que obtienen los tintes pero no describen los diferentes procesos que conllevan y sus significados.

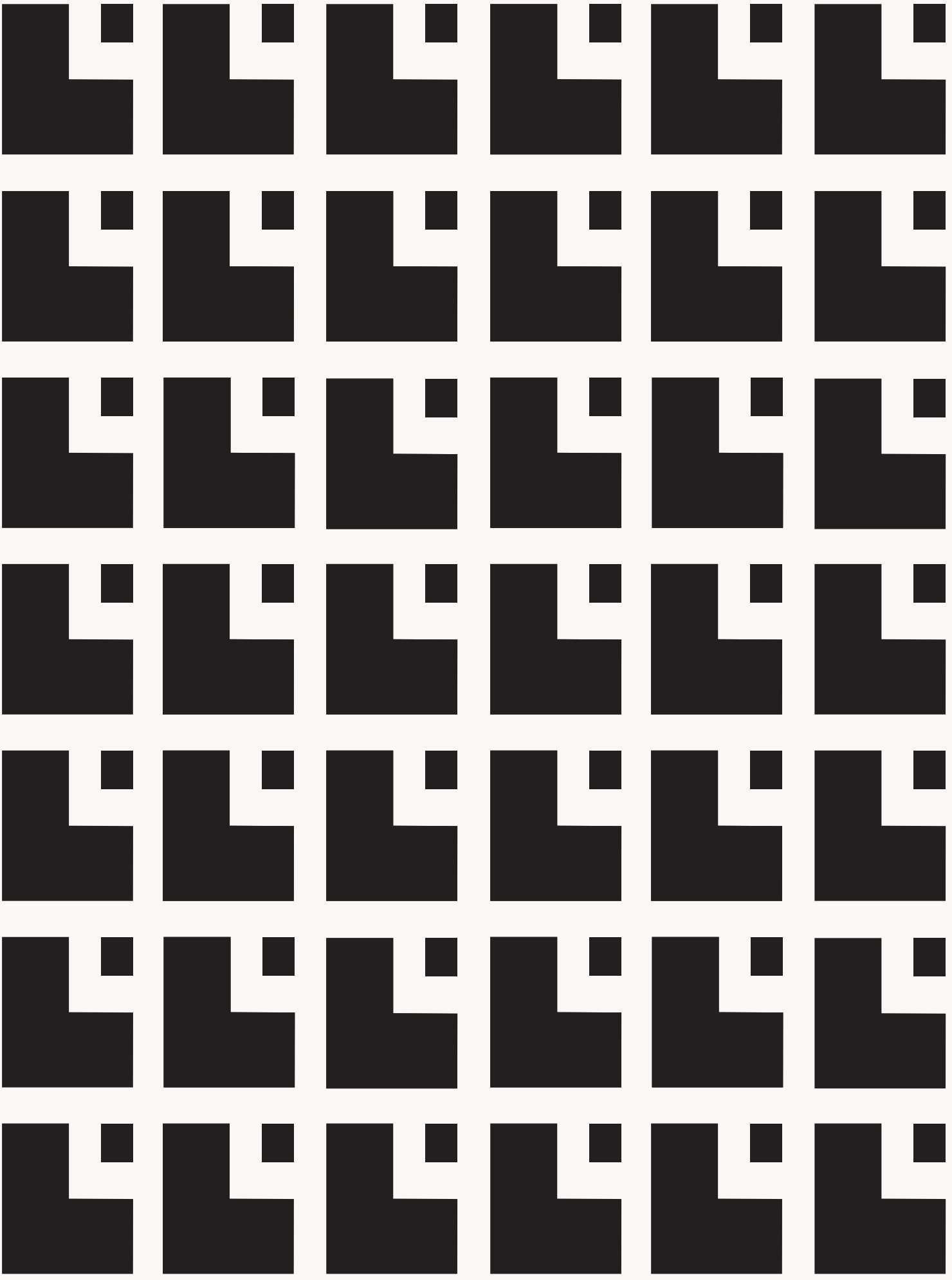
Las sociedades que han habitado la llanura del Pacífico han recogido una tradición cultural de cerámica y cestería que utiliza tonalidades naturales blancas pasando por rojos, ocres y negros, como lo evidencian los vestigios arqueológicos de las estatuillas Tumaco, la cerámica fabricada en el litoral el siglo pasado y la cestería reciente antes de que se impusiera la tendencia a utilizar colores vivos. Por eso, es posible establecer analogías con las tonalidades utilizadas en cerámica y cestería. Tal parece que al igual que los pueblos antiguos, las Eperara siguen similar patrón de uso de colores claros, rojos, terracotas, negros y cafés.

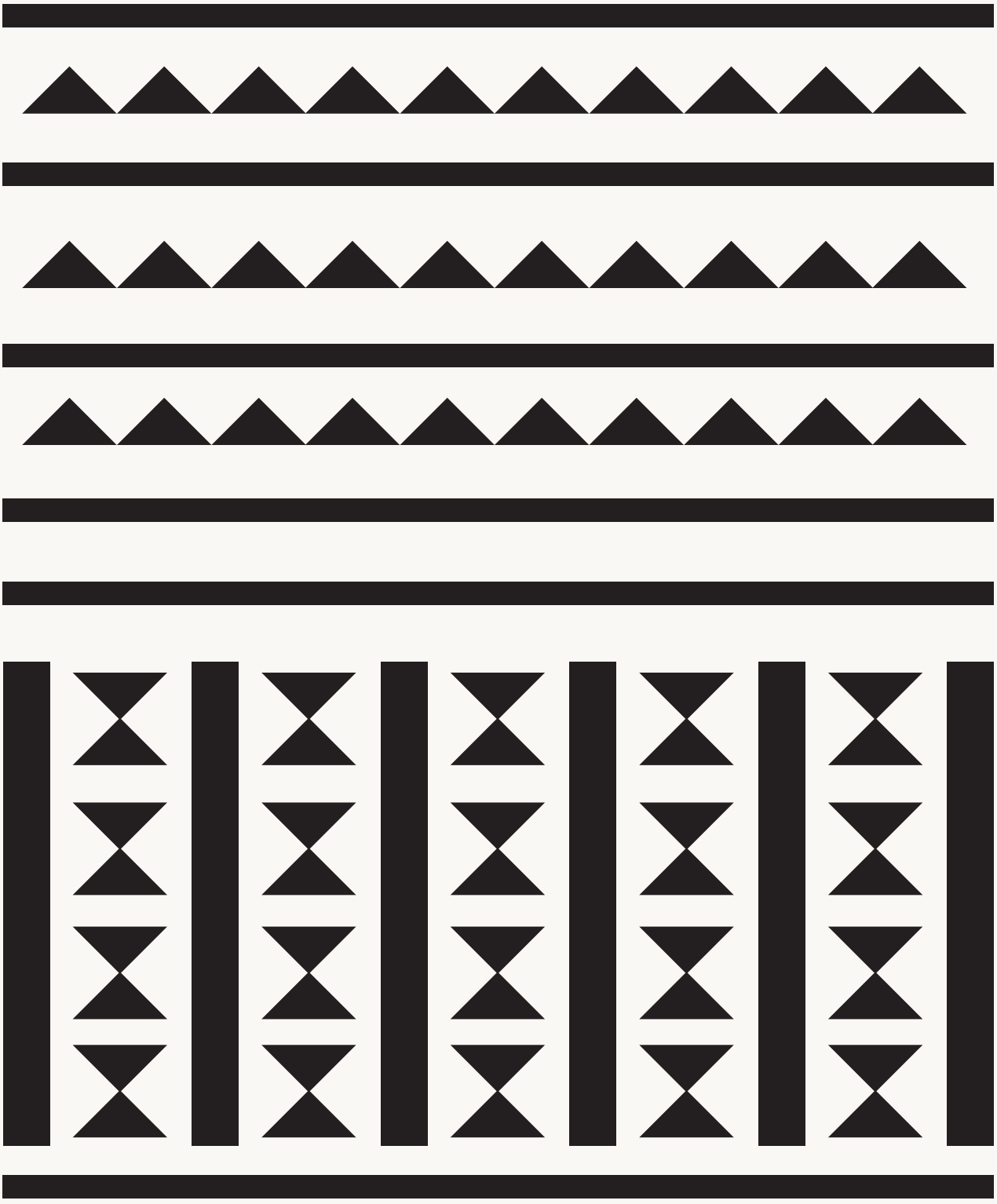
Aunque conservan las técnicas tradicionales en tejidos, dibujos, fibras y formas, ha perdido importancia en su oficio el significado profundo de los colores sobre el que poco conocen. Ahora usan los colores que les gustan pues solo miran la naturaleza y saben qué color poner. Recientemente introdujeron el uso de colorantes artificiales en los canastos producidos para el mercado, que obedecen a modelos que dan prelación a lo ornamental.

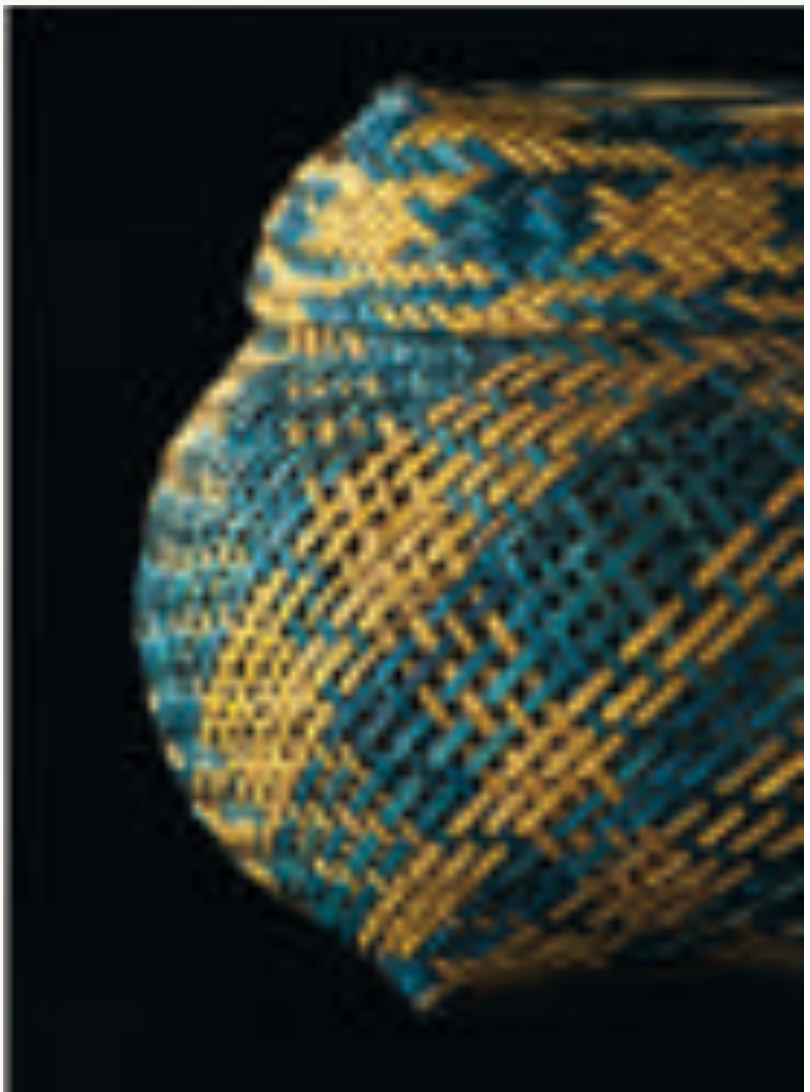
Las tejedoras explican la representación del tejido y hacen una interpretación del dibujo. Pero ancianos, artesanas, mayoras y pildeceras –roles que a menudo desempeña una misma mujer– parecieran desconocer lo que subyace a las representaciones y colores usados y qué puede haber más allá de lo plasmado en tejidos y dibujos; o bien, no les interesa dar mayor explicación o simplemente no existen otras referencias de significados porque al parecer este conocimiento se perdió en el tiempo, tal como ha ocurrido en otros pueblos.

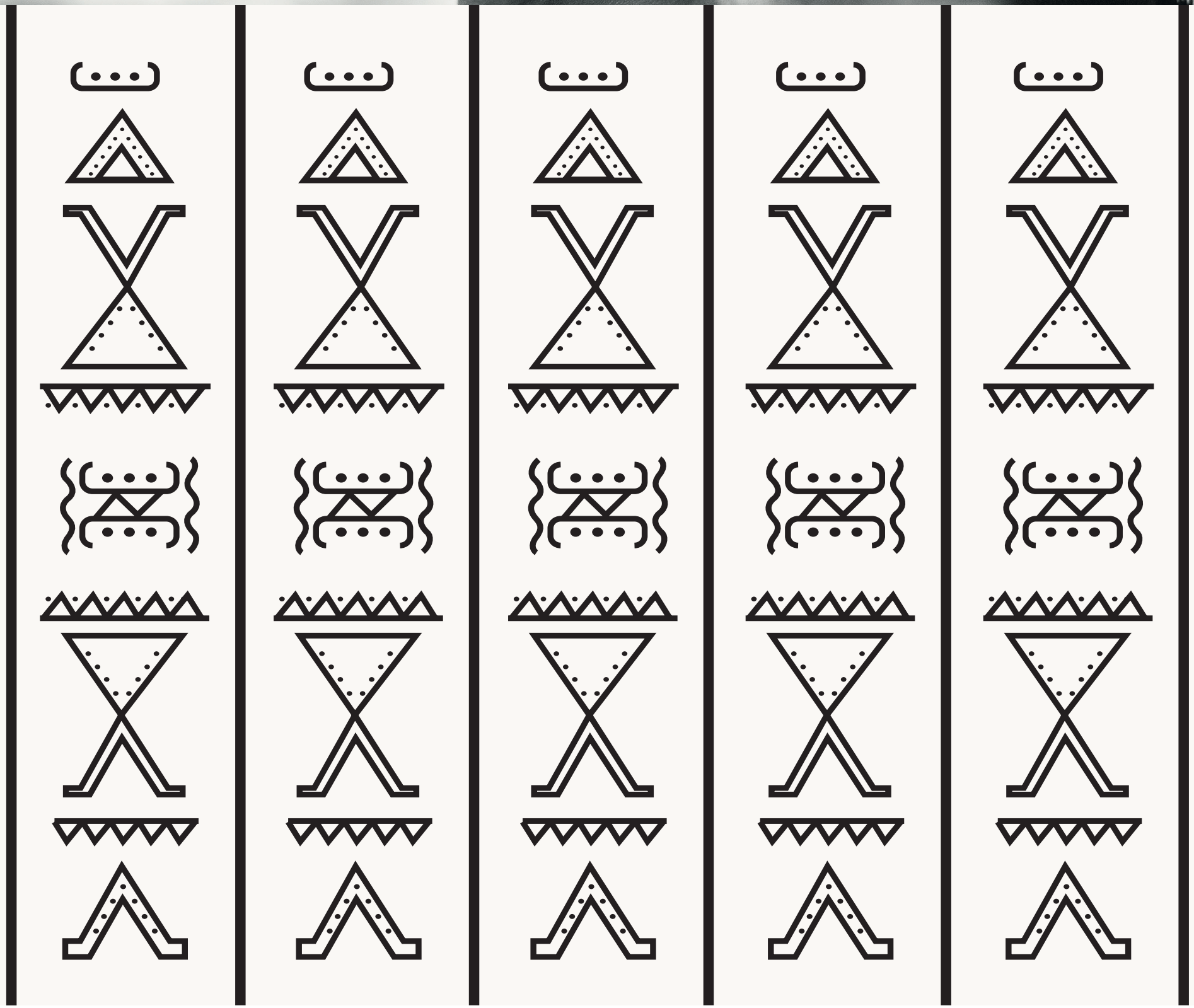
Para las Eperara Siapidaara mantener vigente el oficio de la cestería significa el esfuerzo de incorporar nuevas ideas para responder a las demandas del mercado sin poner en riesgo la perdurabilidad de esta técnica artesanal ni dejar de lado la impronta del conocimiento ancestral revitalizado diariamente por las mujeres tejedoras. Es durante el desarrollo del proceso artesanal cuando se fortalecen los lazos familiares y las relaciones entre las comunidades, al igual que se preservan los conocimientos transmitidos de generación en generación.











# ARTE
# Y CULTURA DE LOS SIKUANI

Francisco Ortiz Gómez Ph.D

La espiritualidad que impregna la vida cotidiana y la cultura de las comunidades indígenas es sin duda la fuerza que inspira al artista aborigen. Para los pueblos de la Orinoquia y la Amazonia colombianas y seguramente otros pueblos amerindios, el desarrollo de las actividades productivas o sociales se enmarca en una concepción del mundo y del territorio como un espacio de convivencia con los seres de la naturaleza, en los ciclos ecológicos y astronómicos marcados por la tradición mitológica y en las ceremonias del ciclo vital. Así, los artefactos indígenas, además de su función técnica encierran una diversidad de mensajes y valores; son elementos tanto de uso cotidiano como ceremonial y también objetos de intercambio en las redes de comercio interétnico.

*"El arte de los pueblos sin escritura (*dice Claude Lévi-Strauss*) no remite solo a la naturaleza o a la convención, o bien a ambos, remite, también, a lo sobrenatural"*[1].

Los Sikuani, antiguos cazadores recolectores nómadas hasta finales de la Colonia y principios de la República, según lo atestiguan las crónicas y relatos de los misioneros, principalmente los jesuitas Joseph Gumilla y Juan Rivero, hoy día viven principalmente de la horticultura y ocupan las zonas ribereñas anteriormente habitadas por los Achaguas y Sálibas. Los diferentes pueblos ocupaban y aprovechaban los recursos de los variados paisajes llaneros: mientras que los agricultores utilizan las zonas de selvas de galería para tumbar sus conucos y cultivar, otros aprovechaban los recursos estacionales de pesca y recolección de los ríos y caños, otros más los recursos de las sabanas interfluviales y en sus amplios recorridos comerciaban con las comunidades de los diferentes sectores.

Dice Humboldt, quien visitó los Llanos hace más de 200 años, que en las playas del Orinoco y el Guaviare, en tiempos de la postura de la tortuga charapa, de febrero a marzo, se encontraban gentes provenientes de los Llanos, la selva amazónica, el bajo Orinoco y la cordillera. Era un gran encuentro comercial que Humboldt comparaba con las ferias de las ciudades de la Alemania medieval. En estas "ferias" los pobladores de un área importante del noroeste amazónico intercambiaban alimentos, curare, resinas, miel, psicotrópicos como yopo y yagé, barbasco, etc., provenientes de los diferentes rincones de la región.

Aunque los Sikuani se identifican como gente de sabana en contraposición a la gente de la selva (caribes, piaroas, curripacos), la mayor parte de su sustento proviene del río y de la selva de galería que se extiende a lo largo de sus vegas.

Anualmente se tumban y se queman pequeñas áreas de bosque, conucos, donde se siembran yucas, plátanos, batata, maíz, caña y piña mientras que en proximidades de las viviendas, ubicadas generalmente en áreas abiertas, se siembran algunos frutales, merey, chontaduro, ají, barbasco, etc.

Uno de los mitos más importantes de la tradición Sikuani explica el origen de la agricultura como el origen de la sociedad Sikuani. El paso de la naturaleza a la cultura se representa entre los Sikuani por la adquisición de las técnicas hortícolas; en el comienzo del mundo las plantas cultivadas crecían todas juntas en un solo árbol gigantesco atado al cielo por los bejucos barbasco, capi, y chica. Este árbol cósmico, Kaliawiri, cuyo tronco cortado es el cerro Autana, un tepui de unos mil metros de altura, remanente occidental de la gran sabana. Este árbol cósmico fue abatido con herramientas que los primeros seres consiguieron en el bajo Orinoco de parte del dueño mítico de las herramientas, Palameko, nombre que hoy día representa la organización de artesanos que comercializa este banquito.

La cacería y la pesca son igualmente fuente esencial de la dieta de los Sikuani. El ciclo anual está regido por un doble sistema de calendario ecológico y astronómico, que permite a la gente prever oportunamente sus actividades. Durante el verano, época de mayor abundancia, se reco-

1 Claude Lévi-Strauss. *Mirar, escuchar, leer*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994, p. 111.

gen huevos de tortugas terecay y charapa, se pesca con barbasco y trampas en las lagunas y pequeños caños o con arco y flecha en las aguas claras. También la cacería de animales mayores, como la danta y el venado, se facilita en esta época por la reducción de los puntos de agua. El invierno es una época menos abundante ya que la fauna se dispersa con las aguas. Entonces se hace provisión de algunos alimentos como harina de pescado y se consumen insectos y pepas de palma de diversas especies y cuya fructificación se extiende a lo largo del invierno.

La tumba y quema de los conucos, la cacería y la pesca son las principales actividades masculinas. Las mujeres siembran y cosechan los productos de la chagra, participan en la pesca con barbasco y colectan insectos y pepas de monte. Sin embargo, su principal actividad cotidiana consiste en la preparación de los alimentos y en particular la elaboración del mañoco y el cazabe a partir de la yuca amarga.

La yuca amarga, de la que se conocen varias decenas de variedades, la traen del conuco las mujeres, cargándola a la espalda en *catumares*, cestos alargados tejidos en hojas de palma o en bejuco. Después de pelada, se ralla y se exprime en el sebucán hasta extraer todo el ácido cianhídrico que contiene su jugo. Luego de exprimida, la masa se somete a un proceso de pilado y cernido para preparar la arepa de cazabe, con la harina cernida en un manare de agujeros pequeños, y el mañoco, con los granos más gruesos. Para disponer la masa de yuca en los distintos momentos de su elaboración se utilizan esterillas pequeñas y la guapa o balay que se distingue por sus variados diseños.

El sebucán, las esterillas, los manares y las guapas son elementos de uso femenino, pero su elaboración corresponde a los varones. Las mujeres hilan el *cumare* y el moriche y tejen mochilas y chinchorros.

Dicen los Sikuani que cuando un muchacho aprende a tejer ya está en capacidad de casarse, pues puede contribuir con el aporte de estos elementos a la preparación cotidiana de los alimentos. Se establece así una complementariedad entre las actividades femeninas y masculinas que hace del don de las guapas un sugestivo regalo para una futura esposa.

El tejido de los balayes entrecruzando tiritas de corteza de puapua, algunas pintadas con tinturas negras, genera una diversidad de diseños relacionados con el proceso productivo, el ciclo anual, la astronomía y los seres de la naturaleza.

## Elaboración de las guapas o balayes

Según Eduardo Aldana[2], los tejidos y diseños o "pintas" conocidos por los Sikuani se remontan a los orígenes de la sociedad cuando fueron creados por los seres originales y héroes culturales. *Atsakato* y *kalipiali*, el lagarto de agua y el lagarto mato, fueron los creadores de los diseños de las guapas y de la cerámica. Ellos actuaban con el poder de los dioses y héroes fundadores. El mato empezó a tejer por medio de una canción, de un rezo. Kuwai fue quien le dio ese don. Hoy el cestero para trabajar con agilidad y armonía canta o recita la oración.

Ya que no tenían cómo hacer el sebucán, encontraron el pez *curito* cuyas escamas se recogen y se estiran: así pensaron el sebucán para exprimir la masa de yuca y sacarle el jugo venenoso. El tejido, que también se representa en los manares y balayes, se llama *Koko itané*, "letra o pinta del curito".

## Horticultura y calendario astronómico

El cultivo de la yuca se desarrolla a lo largo del año siguiendo una pauta marcada por el calendario ecológico y astronómico. Se tumba y quema durante el verano cuando se observan las constelaciones de la Cruz del Sur, *Tsapanilu pijacrus*, y la Estrella Arturo, *Pitsuni matabokoto*, que representan las tortugas charapa y terecay. Se siembra antes de las primeras lluvias cuando se oculta la constelación de las Pléyades, *Iwinai*, que representa al grupo de hermanos fundadores de la cultura. Entre ellos están también *Kajuyali*, la constelación de Orión; *Ibaruova*, la estrella Vega, que marca los tiempos de lluvia; *Tsamani*, la constelación del Delfín que marca el veranillo de agosto. Los dioses son espíritus auxiliares, que iluminan con su poder las actuales generaciones, para favorecer los cultivos, facilitar los trabajos y ayudar en las curaciones. Así por ejemplo cuando se siembra un conuco nuevo, las semillas de yuca se plantan formando un cuadrado similar al tejido ***Iwinai tsapabi***. De esa manera, con la ayuda de los dioses invocada a través del tejido, la cosecha será abundante.

Según la tradición, *Iwinai* y sus hermanos ascendieron al cielo por un camino de flechas para aplacar al Señor Rayo, *Yamaxü*, quien con sus relámpagos mortales impedía que la humanidad viviera en esta tierra. Ya en el cielo, llegaron a casa de Rayo cuando solo estaba su hija, Doña Bárbara. Mientras *Iwinai* distraía a Doña Bárbara, *Tsamani*, convertido en lagartija revisó el escondite donde el Señor Rayo guardaba su macana y con la que disparaba los relámpagos y copió el diseño con que estaba grabada, ***yamaxü wakapa Itané***. En otra visita cambiaron la copia por el original. Rayo presintió algo y rápidamente regresó a su casa. Después de saludar a sus nietos los invitó a que comprobaran el poder de su arma. Los puso en fila y los golpeó repetidamente pero sin resultado. Entonces Tsamani dijo: Bueno abuelito, ahora permítanos ensayar nuestra macana. Efectivamente, de un solo golpe pulverizaron al Señor Rayo. Para consolar a Doña Bárbara, que había quedado muy triste, recogieron los restos del Señor Rayo y lo reconstituyeron. Con su poder lo soplaron y le dieron nuevamente vida. Ah, mis nietos, dijo el Señor Rayo cuando despertó, no sé qué me pasó, pero bien pueden acomodarse en esta sabana, en el lugar que cada uno escoja. Así, *Iwinai*, *Tsamani* y *Kajuyali* acompañan desde el cielo a los Sikuani indicando las distintas fechas del

**2** De la comunidad de Yopalito.

año y apoyando con sus poderes las actividades productivas y ceremoniales.

Esto sigue presente en la cotidianidad mediante su representación en balayes, cerámicas y banquitos.

La intervención de esos espíritus auxiliares se invoca en múltiples actividades cotidianas de los Sikuani. También en la eventualidad de una enfermedad el chamán, mediante el trance inducido por la inhalación de yopo, un poderoso alucinógeno, asciende espiritualmente al cielo para captar el poder curativo de los dioses fundadores. Entre los Sikuani, el llamado "sorbedor de yopo" es el que puede curar situaciones graves provocadas por desequilibrios de la naturaleza o males enviados por otro chamán.

El yopo es un polvo preparado con la semilla del árbol *Anadenanthera peregrina*, que se tuesta y se muele en una patena especial, llamada "*pate*", se inhala por medio del ***siripu***, elaborado con huesos de ave. El polvo de yopo, el "pate", el siripu y otros elementos de la parafernalia del chamán los guarda celosamente en su mochila elaborada con primor. La mochila, tejida en hilo de cumare, es decorada con flecos o cubierta de pieles de animales como el *cuchicuchi,* que es el descubridor mítico del árbol de los alimentos, o con plumas de aves anfibias como la *codugua*, especie de pato capaz de sumergirse para capturar peces en la profundidad de los ríos. Estos animales también son considerados como poderosos chamanes.

El diseño ***Iwinaitsapa***, propio de los balayes, sirve también como patrón para sembrar los esquejes o semillas de yuca en un conuco nuevo. La disposición de estas semillas en el centro del conuco replicando la forma del diseño, hará que la cosecha sea abundante. Así lo hizo la paloma, según cuenta don Eduardo Aldana, quien después de que tumbaron el árbol *kaliawiri* sembró un conuco pequeño con los pedazos de semilla que desecharon sus compañeros y, sin embargo, obtuvo una gran cosecha.

Kuwai creó al indígena con su cultura y a los blancos y occidentales con su tecnología. Por más humilde que sea, el blanco tiene su casita, tiene su forma de hacer casita. A los indígenas les legó sus usos y costumbres y sus creencias; el saludo, la lengua, el respetar: *yeiya tane*, es decir, cumplir las reglas de vida. Desde esa educación propia, concluye don Eduardo, se ejerce el control social y la justicia, para no violar la cultura propia y también respetar la otra sociedad[3].

## Tapi. El banquito para el rezo del pescado

El *Rezo del pescado* es un ritual generalizado en los grupos llaneros. Se desarrolla con ocasión del comienzo del destete de los bebés, antes de su primer año y con ocasión de la primera menstruación femenina. Un discreto pero esencial protagonista de esa ceremonia es el banquito ceremonial, *tapi*, bellamente ornado con diversos diseños, *janeri e iwidakami*, y sobre el que se sienta la joven púber mientras un rezador recita durante toda la noche la oración del pescado. El ritual inaugura una nueva etapa del individuo tanto desde el punto de vista de su desarrollo biológico como desde el punto de vista de su relación con la naturaleza misma. Se trata, en efecto, de un momento crítico del equilibrio entre el ser humano y los seres de la naturaleza, al aparecer un nuevo consumidor de carne animal o al surgir en un individuo la capacidad de multiplicar la especie humana.

Según la tradición de los Sikuani, por no haber cumplido con el aislamiento debido, una joven que tuvo su primera menstruación fue raptada por los peces y llevada al fondo de las aguas donde se convirtió en sirena, en *Bakatsolowa*. Unas pocas gotas de sangre menstrual de la muchacha cayeron a un cañito y fluyeron aguas abajo y llegaron hasta donde los dueños espirituales de los seres acuáticos, los Ainawi, quienes la recibieron como un llamado. Entonces, provocando una inundación llegaron hasta la casa donde estaba la muchacha y aprovechando un momento en que estaba sola, los peces saltadores la hicieron caer del chinchorro y se la llevaron. Para que esto no les ocurra de nuevo a las muchachas que tienen su primera menstruación, es por lo que se realiza el rezo del pescado.

Una vez conocida la menstruación, la muchacha es aislada por varias semanas en un ranchito especial o en una habitación con paredes en esterillas tejidas e*n escama de pescado curito*, *kokomi yiri*, donde deberá trabajar sin descanso, guardar dieta y abstenerse de hablar. Al cabo de la reclusión se organiza una comida ritual precedida de un largo rezo nocturno a los animales que en adelante harán parte de su dieta.

Durante la reclusión, la muchacha debe permanecer en el chinchorro en un sitio alto, donde se dedica al hilado, a torcer cabuya para hacer el hilo de cumare. Oficio que exige constancia y dedicación, virtudes muy apreciadas por los Sikuani. La dieta de la muchacha será principalmente yucuta, bebida elaborada con la harina de la yuca o mañoco. No puede consumir pescado. Eventualmente puede comer carne de animales de tierra. No debe salir de la casa ni aproximarse al agua y debe cubrirse la cabeza con un pañuelo hasta el día del rezo.

Su padre fabrica el ***tapi***, tallado en una pieza de madera y cuidadosamente decorado con el dibujo o pinta *iwidakami*, que cumple una función análoga al tejido de la esterilla, esto es, el repeler a los Ainawi. Igualmente, con el mismo propósito se consigue resina de caraño para muquear a la muchacha y así defenderla de los Ainawi.

El tapi tiene distintas formas: labrado, pintado, excavado con el buril. En las manos de los artesanos Sikuani cobra vida como tortuga morrocoi, como oso palmero, o armadillo, o como tigre makoko, que es un felino fantasmal de dos cabezas, o un Ainawi. Su forma puede ser también la de un artefacto ceremonial como el pate, que es la patena de moler y ofrecer el yopo.

3 Eduardo Aldana. Entrevista realizada en el Resguardo Guacoyo, enero de 2012.

Con tinei, la pintura a base de caraño, se pinta la cara a la muchacha. También se le pone en las orejas, la frente, los hombros y otras partes del cuerpo plumón de pato, así como al tapi, al que se le adhieren motas mientras la muchacha está sobre el chinchorro con los pies apoyados sobre el banquito. Un trozo de cazabe, cigarrillos, tijeras, colorete y peine, se disponen sobre un manare o balay y se prepara una vasija con agua y unas cañitas de carrizo.

Terminado el rezo en el que se enumeran repetidamente la totalidad de los peces y seres del agua, se realiza una carrera hasta el río cuyos resultados anticiparán el desempeño en la vida adulta que empieza. Ya al borde del agua el rezador le da los más severos consejos y en voz muy baja realiza el último rezo. La baña mientras recita los versos finales, para cerrar, al borde del agua, la entrada al mundo subacuático y establecer un nuevo contacto con el río y el agua. Este baño con agua del caño marcará que a partir de ese momento los Ainawi ya no tienen poder sobre la joven.

## Rasgos del arte y el diseño Sikuani

Si bien la mayoría de los motivos representados en la cestería tienen que ver con el entorno natural, la temática preponderante es de carácter ritual, es decir, relativa a los modos de actuar sobre la naturaleza. No es un arte "naturalista", en el sentido de dibujar o retratar por medio de los mosaicos de fibra vegetal los seres de la naturaleza, sino configurar un conjunto de elementos vivos, de íconos cuyo poder y valor reside en el nexo establecido con el ser representado y su función dentro del contexto del intercambio exogámico, el ritual y el chamanismo.

No son, entonces, simplemente objetos utilitarios decorados con temas zoológicos o botánicos, sino que el diseño y el objeto forman en ellos un todo en el contexto del universo significativo construido por la cultura.

En la denominación de los diferentes diseños encontramos frecuentemente el término "itane", que los Sikuani traducen como "letra", es decir, un símbolo gráfico con un valor convencional preestablecido. La "pinta" del güío, de la *palometica*, la tortuga, el gavilán tijereto, etc., tiene la función de representar mediante el evocar o ilustrar un rasgo característico, y sirven para denotar la especie. Hay que resaltar el significado amplio de itane en tanto que "símbolo", teniendo en cuenta que el uso de la escritura alfabética es reciente entre los Sikuani.

Estos símbolos son configuraciones básicas que guardan relación con los fosfenos, formas geométricas inducidas en el nervio óptico por la inhalación de alucinógenos, como lo ha establecido Reichel-Dolmatoff y que también aluden a la naturaleza profunda y verdadera del ser representado. La visión chamánica alcanza el alma de las cosas. Nuestra percepción cotidiana del mundo es apenas una sombra al lado de la visión alucinatoria y verdadera del chamán. En la representación de los animales y las plantas se destacan siempre los rasgos diferenciales de la especie, en detrimento de la figura global, de la silueta, en general bastante esquemática o estilizada. Como en el zorro o tigre de la flauta Namo, una flauta usada en la ceremonia de segundo enterramiento, o como en la silueta del banquito tapi, en forma de morrocoi, o la escultura de oso hormiguero. Esta escultura, por ejemplo, presenta franjas blancas en su cuello, detalle que define otra característica propia del arte indígena, como es la de resaltar rasgos taxonómicos.

La estilización es, según Lévi-Strauss, una transposición estructural, de orden plástico. "Es, si puede decirse, la estructura más próxima al objeto empírico, la inmediatamente subyacente a lo real"[4].

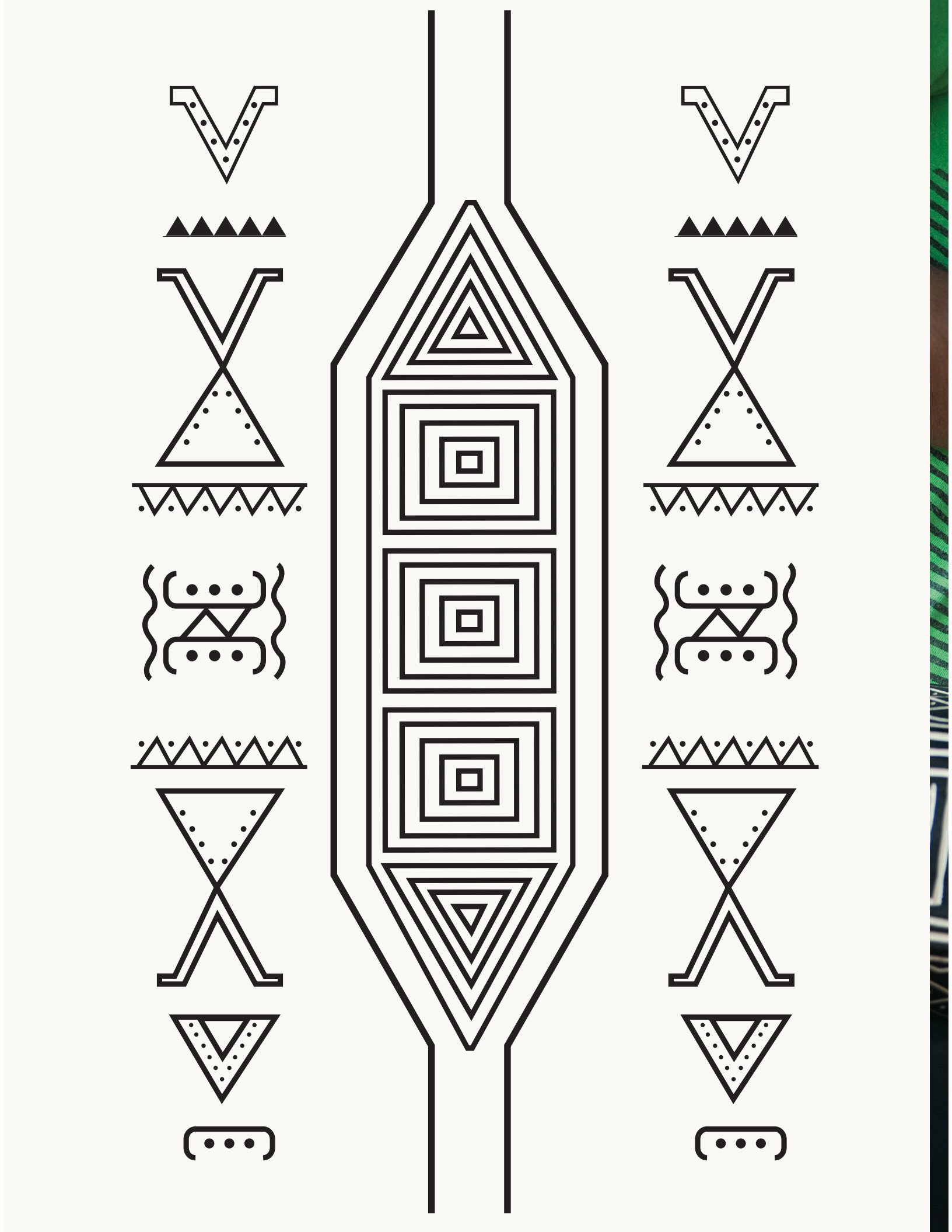
El mismo principio de la metonimia parece aplicarse en la cestería, más preocupada por significar que por representar. Así, se representan el nido, el camino o el rastro de los animales y no el animal mismo. Una explicación adicional la encontramos en el chamanismo Sikuani, en el que el rastro dejado por una persona, la tierra pisada, se utiliza para provocarle, a distancia, alguna enfermedad o desgracia.

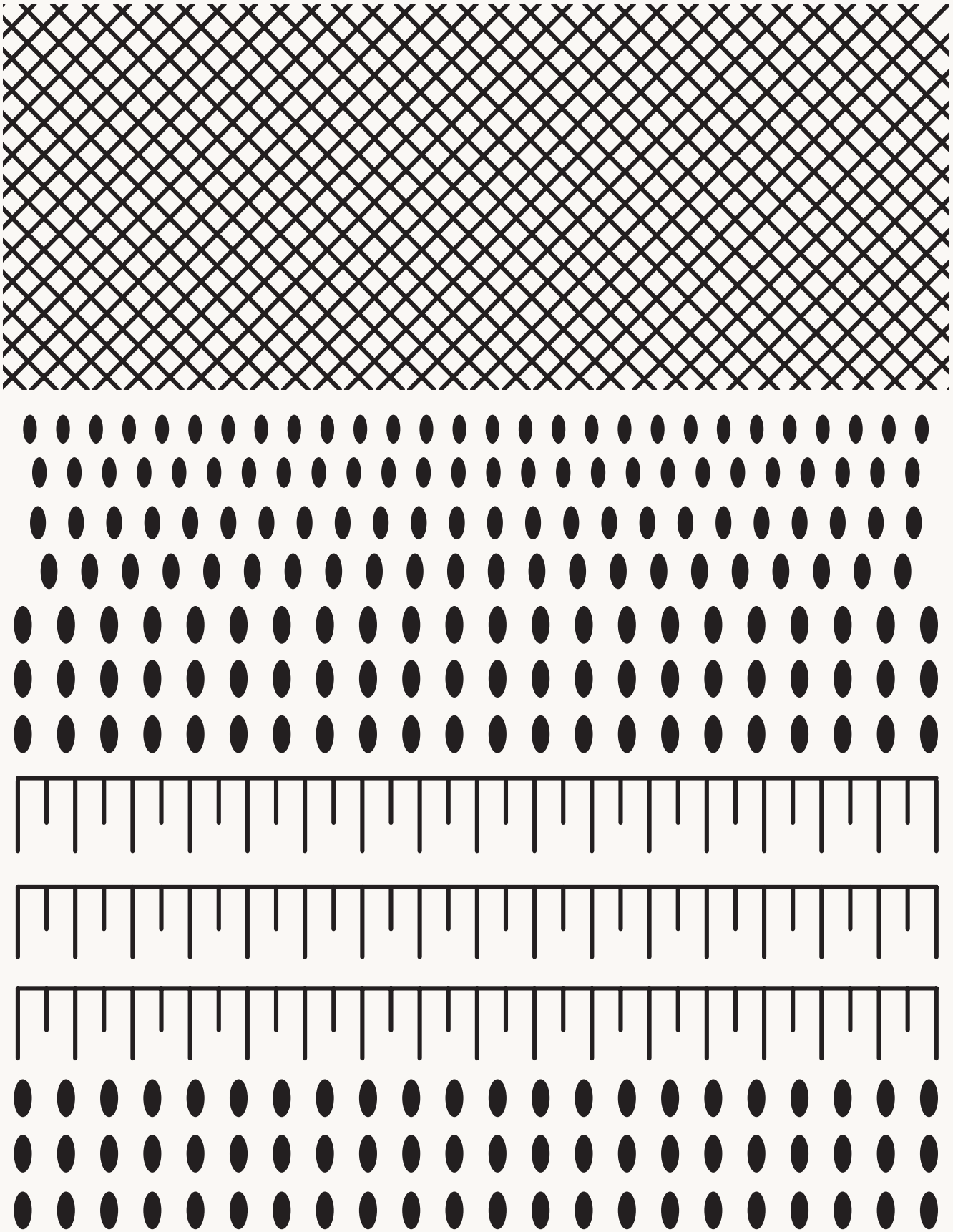
La temática astronómica en la cestería presenta algunos problemas particulares: el cielo estrellado parece el lienzo en el que el artista astrónomo Sikuani define una configuración y ve o dibuja personajes y animales. La representación de las constelaciones obedece de alguna manera al mismo concepto de la metonimia utilizado en la cestería: no se representa tanto al personaje en sí como a sus atributos o rastro. Así, se ven en el cielo: el conjunto de los hermanos de Tsamani (las Pléyades), el rostro y los zarcillos de *Kawainalu* (M44), *Ibaruowa*, la anciana hermana de Tsamani, con su budare (Coma Berenices), Kajuyali con su barretón y sin una pierna (Orión), la mandíbula del caimán (Tauro), etc. No conocemos en qué medida la ascensión al cielo y el contacto con los personajes celestes se da mediante las pautas alucinatorias y qué papel desempeñan en el trance chamánico los diseños que representan a estos personajes, tanto en las figuras celestes como en las pintas de la cestería. Significativamente, los seres celestes están muy bien representados en la temática de la cestería. Encontramos entre los Sikuani los siguientes motivos: estrellas en general, las Pléyades, Orión, Tauro, la Cruz del Sur.

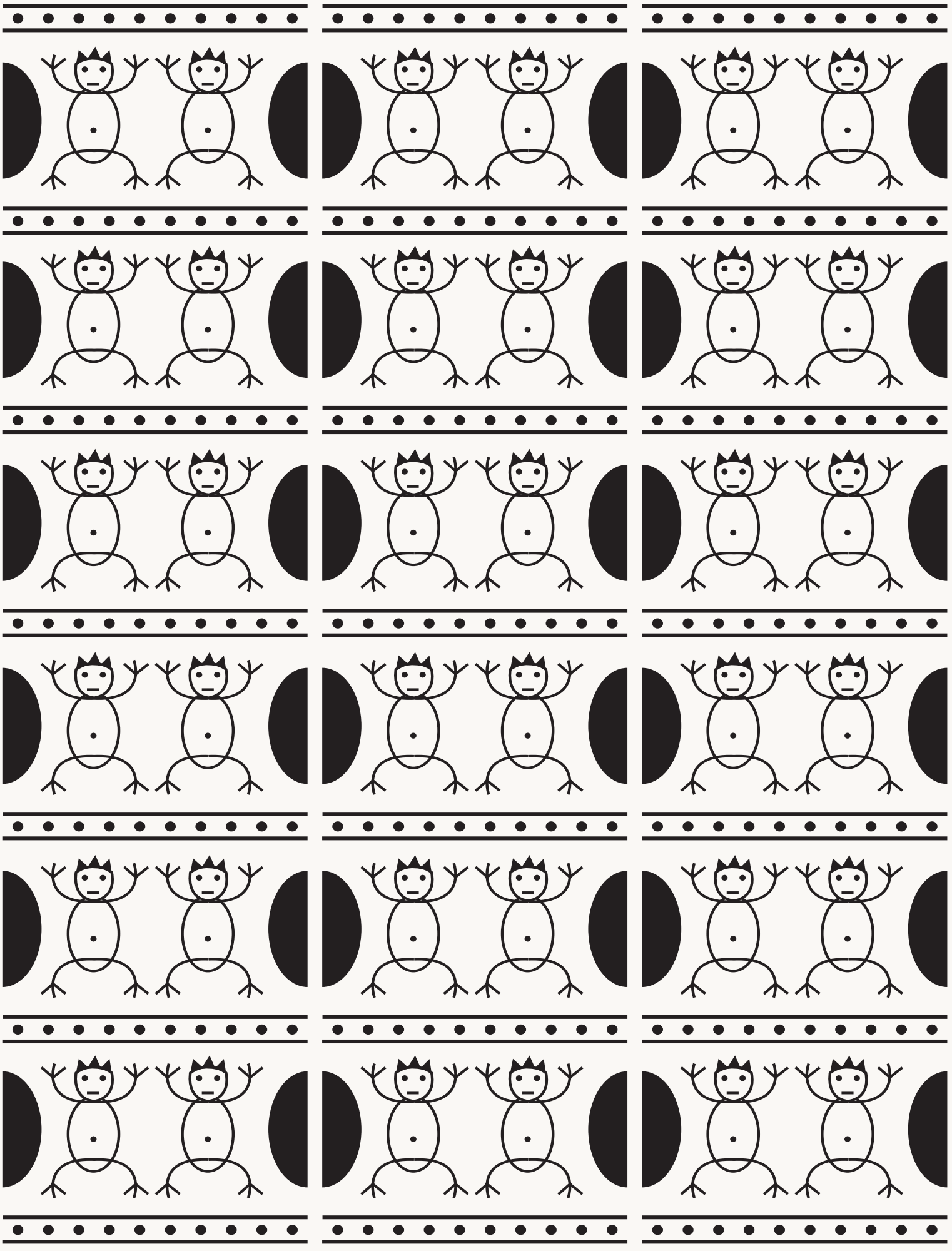
En la competencia entre chamanes, mediante la alucinación con el yopo, los diseños de las guapas se utilizan para confundir a un enemigo. Tal parece ser la función del diseño del laberinto. Esta información nos indica la correlación entre pautas alucinatorias y diseños, ya establecida por Reichel entre los Tukano. Así mismo, es gracias a su diseño que las macanas de Rayo y de los chamanes tienen fuerza efectiva.

Simbolizar, distinguir, esquematizar o estilizar, alucinar, representar y actuar sobre los seres de la naturaleza mediante la fuerza mágica que le imprime el diseño al artefacto, entre otros fines, son los propósitos que mueven la observación, la inteligencia del entorno, el revivir la historia y la tradición con los que el artista Sikuani alimenta su capacidad de crear.

4 Ob. cit., pp. 115 y 116.







# LOS UITOTOS

Fernando Urbina Rangel

Conjunto de tribus hablantes de cuatro variedades dialectales, inteligibles entre sí: *bue*, *mïka*, *mïnïka* y *nïpode*. El hábitat propio ancestral de esta gran cultura estuvo conformado por los ríos Igaraparaná y Caraparaná, en el interfluvio Caquetá-Putumayo. Los uitoto (witotos, huitotos) se encuentran desperdigados por la Amazonia colombiana y peruana. Esta nación indígena cuenta en Colombia con alrededor de 5.000 integrantes.

En lengua karibe, *itoto* equivale a enemigo, prisionero o esclavo. Entre las gentes que fueron objeto de pillaje por parte de esa temible nación de guerreros esclavistas, figuraban los antepasados de los actuales uitotos quienes, en su época de mayor expansión, llegaron a ocupar enclaves en la ribera sur del río Caquetá; hasta la orilla norte llegaban en sus expediciones de pillaje los *karijonas* (karibes), quienes ocuparon la zona del Chiribiquete. El contenido peyorativo del nombre uitoto (derivado de *itoto*), se fue diluyendo hasta que, finalmente, por el año de 1991, en acuerdo entre líderes indígenas y lingüistas, se dejó oficialmente *uitoto* como gentilicio.

El mito fundacional más conocido de la cultura uitota considera como punto de origen una localidad en las faldas de la Loma de Adokï, en el río Igaraparaná, no lejos de La Chorrera, famosa localidad por haber sido una de las principales sedes de la funesta casa Arana, de gran figuración en *La vorágine*, novela de José Eustasio Rivera. El relato ancestral narra cómo una vez salidos de "El-hueco-del-origen", las gentes se bañan y tiran los cordones umbilicales que se unen conformando la Serpiente Ancestral. Se dispersan creyéndose completos, pero han de regresar a capturarla, trocearla, repartirla y recibir con cada porción los respectivos gentilicios e idiomas y otra serie complementaria de elementos indispensables para ser *verdadera gente*. Entre esos elementos se encuentra el "banco de contar historias".

La cosmovisión de los uitotos se transparenta en un ovillo de cumare en que de una historia se pasa a otra y a otra; o en un entramado de mitos y rituales que termina por formar una espesa red volumétrica que pretende dar cuenta de todo; para ello, el conjunto de los relatos se ha complementado, diversificándose a medida que la vida y las nuevas experiencias lo imponen.

## La maloca

La maloca para los uitotos es un microcosmos. Dicen los Sabedores, que su diseño es el mismo del universo; y que la historia del cosmos, la forma en que fue apareciendo, se repite alegóricamente cuando se va construyendo la morada.

La función principal de la maloca consiste en ser un ámbito en que la gente se resguarda de las inclemencias del clima. Pero el hombre no se contenta con una guarida. La llena de simbolismos. La maloca, entonces, será el vientre materno en que lo humano, aquello que hace que el hombre sea verdadero hombre, se vaya conformando mediante la socialización, desarrollando toda su potencialidad en el trato con los otros. Recibe el lenguaje, verbal y gestual; recibe el ejemplo del comportamiento corporal y cómo servirse del cuerpo para medir y pensar el mundo; recibe el conjunto de creencias –mitos y rituales–, las técnicas, la ética, la estética…, el saber milenario de la tribu. El niño o la niña nacerán en el huerto; serán lavados en el bañadero familiar y serán introducidos en la maloca para que vivan como humanos y no como animales. Y al morir, será enterrado en ella, envuelto en la hamaca como en una placenta que lo retrotrae al vientre originario.

La maloca, además de ser una selva tejida –está presente el árbol-poste, la hoja-techo, el bejuco-amarre–, resulta un tejido de símbolos. En su tesis de grado *La Maloca* (inédita) de la antropóloga Blanca Vargas de Corredor, figura *El conjuro de la maloca*, fórmula ritual con que se consagra la obra una vez concluida. Su recitación es indispensable antes de ser habitada. Hace parte de "La Gran Historia", narrada por el Abuelo Rafael Núñez (Enókayi), con versión castellana de Marceliano Guerrero, indígena uitoto. En el texto se compendian otros largos parlamentos. Hace referencia a la Maloca Primordial que el Hijo –Añiiraima– recibe de la Madre.

## *El conjuro de la maloca*

*–… Ya veo la Maloca del Hombre. Ha de tener cuatro estantillos. Serán los cuatro rumbos del mundo: oriente, occidente, norte y sur. Esta es la Maloca verde, Maloca de creación, de obraje, de conocimiento, el seno donde estaremos hasta el fin.*
*¡Maloca de abajo!: voy a agarrarla para mí porque no tengo en dónde sentarme para engendrar la Humanidad, para ser el Padre de la Humanidad. Será Maloca de alegría. Será como la que hiciste abajo, madre, donde fui creado por medio de oración. Tú eres mi madre. ¡Reconóceme! Maloca de abajo que está trazada, dibujada en el pensar. Ese poste pintado lo voy a tomar para mí, Lo voy a traer para arriba. Maloca dulce, Maloca en la que el cansancio se disipa.*
*Ahora, Madre de la Palabra, Madre de la Voz, dime las palabras de la verdad, pues no tengo dónde guindar mi hamaca, pues no hay dónde puedan dormir las gentes. Por eso estoy haciendo obras, para que no se olviden las palabras…*
*Es Maloca de progreso. Es Maloca de germinar. Es Maloca de fertilidad. Es Maloca de abundancia.*
*Y aflojó la Maloca de abajo. Trabajó despacio. Extendió su mano hacia la superficie de la tierra, y allí donde puso su mano, ahí mismo se acurrucó y fue en ese momento cuando oyó sobre él el ruido de la hoja de techar. Entonces dijo:*
*–Maloca de amplitud. Maloca grande. Maloca así no tendrá fin. En verdad, nunca se acabará. Ji, ji, ji, ji, ji, ji, jiiii… Esto es muy bueno. Esto es lo que yo necesito.*
*Y levantando la cabeza, vio la bella obra entornándolo.*

## El peine de techar (crizneja)

La maloca no sólo sirve como morada para "habitar humanamente el mundo", también para protegerse del ataque de los enemigos. Para los uitotos el ser antagónico al hombre, que lo envidia y trata de rebajarlo para que no prospere en demasía destruyendo el conjunto, es el animal. La maloca se constituye en una protección efectiva contra las bestias salvajes; pero el espíritu de los animales se las ingenia para atacar. Es esta dialéctica cósmica la que equilibra el mundo. Además, los enemigos humanos del clan que habita una maloca tratarán de atacar mediante la brujería; se valdrán del espíritu de los animales para hacerlo.

La clave de la protección radica en dos factores; el primero, la impecabilidad en la hechura de la maloca. Se cuenta de un Dueño-de-maloca que, al despejar el terreno para construirla, no tuvo cuidado en desenterrar un tocón de árbol que sobresalía un tanto del suelo luego de la tala, quema y despeje. Ese resto del "orden de la selva" generó una brecha en el cerco de la maloca. La maloca –la cultura– es lo opuesto a lo silvestre. Por allí penetró la brujería en forma de "rata lamedora" (vampiro): devoró el corazón de la gente, aniquilando dicho clan.

El segundo factor consiste en impedir, mediante un ingenioso dispositivo simbólico, que el espíritu del animal, su Fuerza, penetre en el reducto humano. Se trata de entretejer los pecíolos de la hojas de caraná (palmicha que se usa para techar: *Mauritia carana* Wallace) sobre la vara que sirve de soporte, imitando la figura o una parte de la forma de un animal peligroso. Dichos peines o criznejas alusivos a los animales, se colocan sobre la estructura que da sobre la puerta de entrada a la morada, puerta a la que el Abuelo Dueño-de-maloca hace frente desde su lugar ritual. De esa manera está controlando al espíritu de esos animales. Además, se cree que si uno de estos animales pretende irrumpir para hacer daño, al verse hecho "cadáver" en las tramas del techo, se asusta y desiste de penetrar y atacar, "no vaya a ser que le hagan lo mismo".

De resultas de todo ello, he fotografiado no menos de 17 maneras de armar los peines, y se dice que en antigua, llegaban hasta 25 las formas distintas de confeccionarlos. Es una muestra expresa de creatividad, toda vez que bastaba una sola manera para lograr el propósito simplemente utilitario: techar.

## El banco ritual

El banco ritual es de muy poca altura; es una de sus esenciales características.

Se emplean las maderas más duras, llamadas "palos de corazón". En la cosmogonía uitoto se habla de sucesivos mundos antes de llegar al actual. Las sucesivas creaciones se hacen a partir de algo que ha quedado del mundo anterior; restos de las maderas más resistentes; además, su decoración estructural mostraba animales cavadores o anfibios que bajan al mundo de abajo, terrestre o acuático: armadillos, tortugas, caimanes, nutrias, los que se meten en lo hondo. Es lo que hace el Abuelo Sabedor, guía de su comunidad: buscar en el fondo de canasto de la tradición ancestral la gesta de un héroe en donde figure la solución del problema por el que pasa la gente que él preside en su maloca.

No obstante, la comodidad impuso ya no sólo utilizar maderas de más fácil manejo, sino que se ha llegado al extremo de utilizar cualquier pedazo de madera informe para tal uso. Pero ya se ha empezado a observar una lenta recuperación de esta tradición y se empiezan a ver en las malocas de los uitotos uno que otro butaquito de muy buena factura.

Ya he consignado en el Mito de Origen cómo los seres humanos se sienten incompletos cuando saliendo de la Laguna Original se dispersan en todas direcciones. Han de regresar por algo ineludible para los humanos: el símbolo que abre las puertas de la historia; y esa clave es el banco, pues el Sabedor se sienta en el banco, en el lugar más sagrado de la maloca, a retrotraer las historias

del origen para sostener el mundo y la sociedad que está a su cuidado. Sin banco en que sentarse, la historia sería sólo chismorreo, carecería de fuerza, de eficacia.

Otro relato puntual acerca del banquito figura en el mito del cerbatanero. Cuando *Jirayauma*, el cazador, topa en su huida con un gran río que corta el escape, el caimán, luego de una tortuosa negociación, decide ayudarlo. La fórmula infalible para chantajearlo, toda vez que la bestia ha recibido la orden de la Dueña-de-los-animales de detener al fugitivo, no es otra que la promesa de un magnífico regalo: el banco de contar historias desde donde el Creador, padre de *Jirayauma*, alzó las palabras eficaces, las que hacen mundo.

El banco quedó para siempre configurando cierta forma de la cabeza del caimán. Prueba de que tal "mito es verdad" se muestra cuando en la cabeza del gran lagarto, al asolearse a la orilla de los ríos amazónicos, vienen las mariposas a posarse para toquetear con sus golosas trompas la sudoración salina de la piel, mientras narran sus historias de colores y vuelos.

Desde el punto de vista de las mariposas, lo que chupan con sus trompas equivale a las sustancias rituales: coca (hojas pulverizadas revueltas con cenizas de hojas secas de yarumo y cernidas) y el tabaco (semilíquido, revuelto son sal vegetal), que consumen los Sabedores, cuando en las plácidas horas de la noche, sentados en sus banquitos, cuentan historias de donde se sacan enseñanzas para el buen vivir.

## La hamaca

De la palma de *cumare* (*Astrocaryum chambira* Burret) se utiliza todo. El estípite rajado y extendido sirve para hacer los pisos elevados y las paredes de las casas familiares. De sus hojas tiernas se obtiene materia prima para elaborar el hilo de cumare, el sobrante se utiliza para fabricar esterillas y el pecíolo o vena se emplea en un tipo especial de canasto y en los levantadores de cazabe. Con el hilo, de diversos grosores, se confeccionan múltiples utensilios: chinchorros y hamacas, redes porteadoras, trama y remate de canastos, nasas, y amarres de todo tipo. De las hojas *jechas* (verdes) se saca una fibra muy resistente que se empleaba, especialmente, como sedal de pesca, antes de la adopción del nylon. El coquillo sirve como recipiente del ambil –la pasta de tabaco sagrado–. El coquillo con su contenido simbolizará "el corazón del Padre Creador". Destacaré lo relacionado con chinchorros y hamacas.

Son muchas las variables. Desde uno extremadamente elemental y provisional en que se traman sin anudar varias cuerdas, hasta los de tejido muy fino y remates complejos. Los primeros tuvieron como modelo los entrelazamientos de un mazo de bejucos alucinógenos (*Banisteriopsis* spp.) que los uitotos llaman *yaiño* (perezoso) *kïnai* (hamaca) –*hamaca-de-perezoso*–. En tal nombre hay un juego metafórico. Se hace alusión a *yaiño*, el perezoso (*Bradypus tridactilus*), animalito que se caracteriza por su lentitud en los desplazamientos; el chiste reside en que el mazo de cuerdas, sin anudar, sería lo propio de un hombre perezoso que no se toma el trabajo de hacer una labor manual digna de un ser culto. El hecho de que tales bejucos sean *enteógenos* (suministran estados de éxtasis que simbólicamente despiertan o instalan un dios –*teos*– dentro de quienes los ingieren), hace alusión a cómo dichas substancias sirven para ensoñar. Se ensueña cuando se duerme en las hamacas.

Pero un utensilio plenamente humano es, desde luego, mucho más. Los dos remates en los extremos de la hamaca, dos anillas en las que se atan los guindos para suspenderla, son asimilados por los uitotos a los ojos del Padre (o de la Madre) Primordial, quien vigila y ampara al durmiente.

Un día de 1979, en El Encanto, poblado uitoto en el río Caraparaná, charlaba con Álvaro Jichamón, mientras él parsimoniosamente, como es lo propio de un *demiurgo*, confeccionaba una hamaca. En un determinado momento le hice caer en la cuenta que había dejado sin hacer un nudo en el tejido, cerca de uno de los extremos. El hueco era notorio. Sonrió y me dijo:
–No, Fernando. Es algo intencional. Se hace así para que por ahí se escurran las pesadillas.
¡Hasta los "defectos" comportan simbolismos llenos de sentido!

Y el asunto de la compleja red de significados asociados a la hechura, forma y uso de la hamaca no se queda allí. En 1980 murió el Abuelo Belisario Jichamón, en su maloca del río Caraparaná. La Abuela Filomena –la más sabia de la tribu– entonó la endecha ritual recordando que el difunto había sido el árbol coposo bajo cuya sombra se había organizado la comunidad, luego de retornar a su territorio ancestral, después de haber sido deportada por los caucheros peruanos, poco antes de la confrontación entre Colombia y Perú. Luego del lloro, el cadáver fue amortajado en su hamaca y puesto en un improvisado ataúd de madera. Fue enterrado en el cementerio de la comunidad, dentro del rito católico.

–No es como antes –decían los dolientes–, cuando el Sabedor era sembrado en su maloca, sólo envuelto en su hamaca (*placenta*), acurrucadito (*en posición fetal*), volviéndolo al vientre de la Madre Tierra, para que desde allí, lleno de Poder como un recién engendrado, continuara ayudando a sostener nuestro mundo.

## El cernidor

En mi prolongada estadía entre los uitotos del río Caraparaná, le propuse a Tito Jichamón, hijo del gran Belisario, Abuelo Dueño-de-maloca, que cuando fuera a hacer algún tejido me avisara para registrarlo fotográficamente.

Una noche me anunció que al otro día saldría de caza y que, aprovechando el rastreo, recogería una variedad de bejuco para elaborar un cernidor. Así fue como, provisto de mi cámara fotográfica y de mi carabina, lo acompañé en ese recorrido por los caminos que no van a parte alguna, senderos de cacería que se han trazado para el deambular atento en que se espera que una pieza se haga visible para intentar cobrarla.

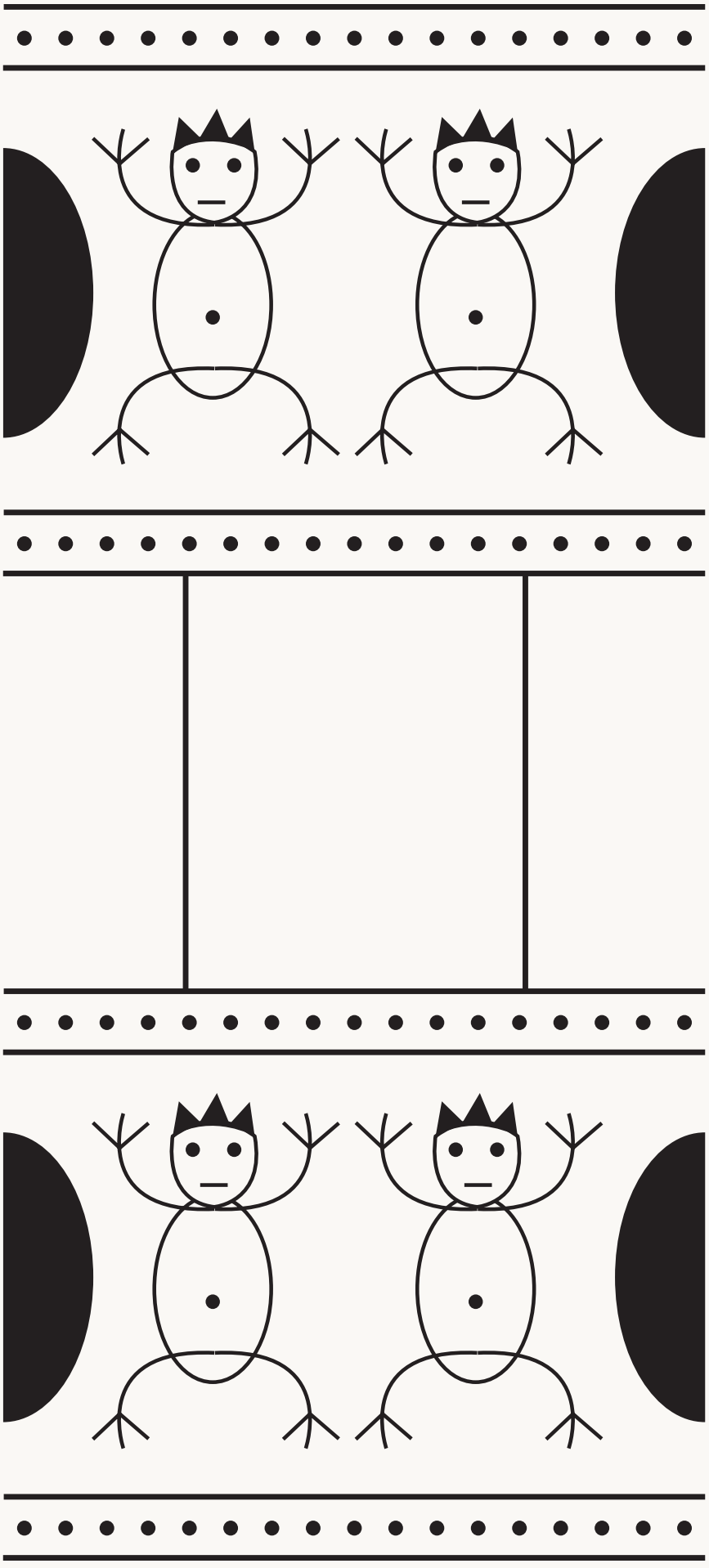
Llegados a un punto, Tito me hizo señas y saliendo del casi imperceptible sendero nos adentramos en la manigua. A pocos pasos dimos con la mata. Cortó unos buenos segmentos, los enchipó, y con eso mismo hizo el colgante para echárselo a la espalda. De regreso abatimos unos loros reales y me aclaró que los necesitaba no tanto por su carne, magra y dura, sino porque con las plumas de sus colas confeccionaría una corona "de las de verdad", que son muy discretas, "y no de esas que mis paisanos les venden a los turistas", ostentosas, pero en las que no reposa Poder alguno.

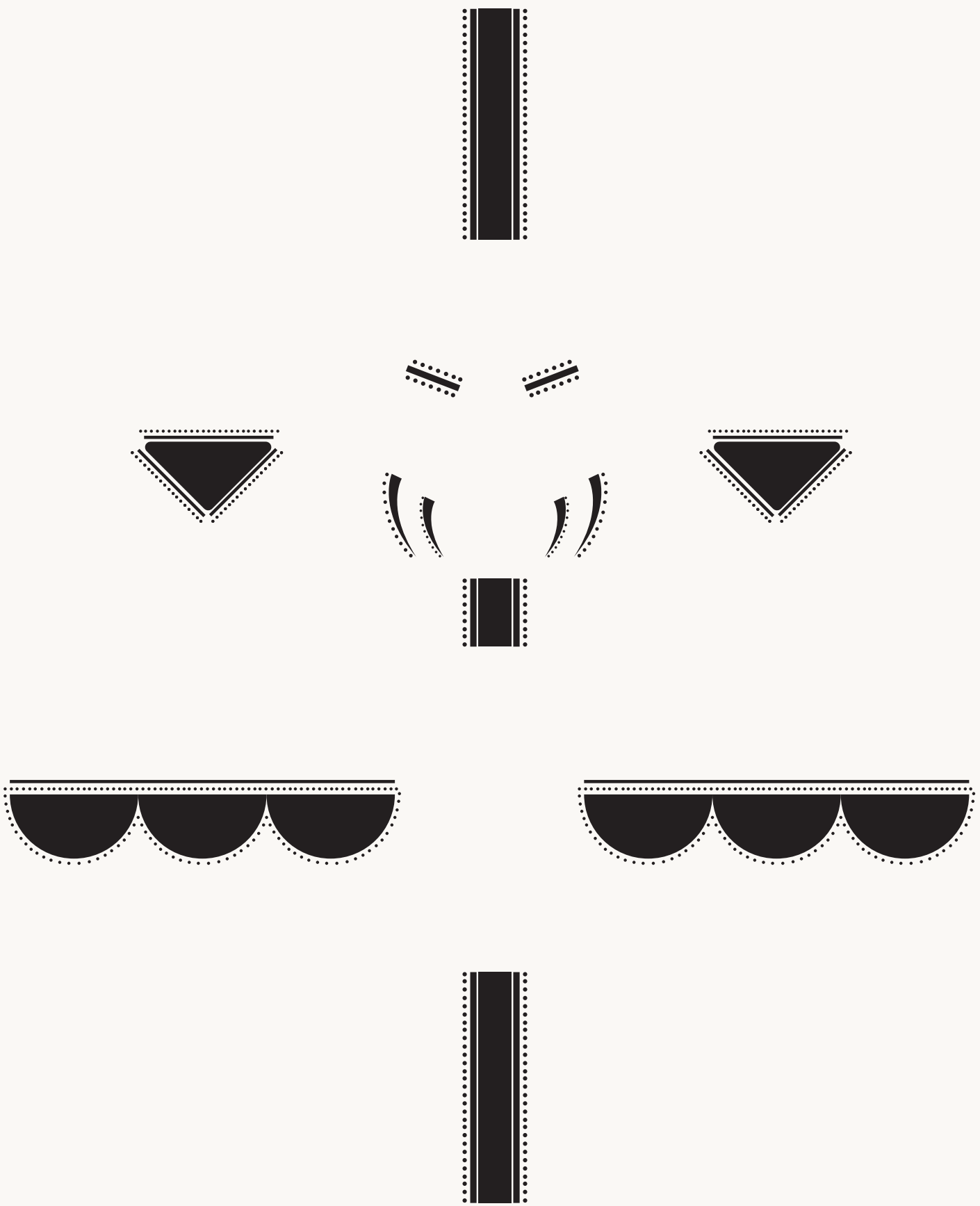
Ya en su casa –sobre pilotes, distinta de la maloca que hoy día es sólo la habitación del Abuelo y la Abuela, lugar ritual, de reuniones, y donde todas las nueras preparan los alimentos–, se despidió y me dijo que cuando fuera a pelar los bejucos me llamaría. Lo hizo a los dos días, pero luego pasó toda una semana sin que hiciera más nada. –Ya puedo rajarlos sin problema –me dijo en tono de excusa por mi larga espera. Procedió a hacerlo. Los enchipó de nuevo y esperó, casi que otra semana. Los recortó finalmente, usando como medida la extensión de su brazo. *–Con el cuerpo medimos todo; desde estas tiras hasta la distancia que separa los postes de la maloca. Ustedes, los blancos, se pierden sin un metro*–, me dijo con socarronería. Vino luego la raspada hasta obtener delgadas y angostas tiras. Pasaron otras noches y días en tanto se ocupaba de oficios más urgentes. Me platicó una noche diciendo que al otro día empezaría a tejer. Lo hizo. Colocó en cruz las dos primeras tiras. Y entonces el mito surgió con la cadenciosa calma de quien está metiendo su fuerza –la Fuerza imperiosa de un Origen– en la trama de la obra, para que sea *verdadera obra*, para que sea cernidor que tamiza no sólo alimentos sino palabras juiciosas y gestos eficaces, que es lo que se deposita en el espíritu y en el cuerpo para el buen vivir: en el comienzo el Padre Creador cruzó dos espinas de cumare. No se sostuvieron. Entonces, rajó el bejuco y puso un tira sobre otra; como no son redondas, se sostuvieron. Luego fue agregando una en un sentido y otra en otro y tramándolas, así como yo lo hago. Entonces ya se puede voltear y manejar y mover, sin que se desparramen las tiras. Todo en la vida comienza así, cuando una cosa se junta con otra. Por eso cada ser necesita de otro y especialmente es así cuando se trata de los seres humanos. ¿Podríamos ser sin una madre?

Y mientras iba desgranando sus palabras, Tito, el demiurgo, con pies y manos, y usando la tierra como soporte, iba tramando las tiras. En breve abandonó el obraje, que quedó metido entre los peines del techo de su casa, a la espera de otro momento. Y así, de cuando en cuando, iba tejiendo un poquito. Hasta que una noche, luego de terminar la sesión en el mambeadero (o como dicen ellos: "Cuando el Abuelo cerró la oficina") me dijo: ya es hora de terminar. Hoy conseguí el soporte para el remate (borde). El Padre creador nos enseñó que todo ha de tener un término, un límite. Ese límite ha de ser muy bien pensado pues si no la obra terminaría, por fuerza propia, extendiéndose y extendiéndose, invadiendo todo, atravesando todo, haciendo que los otros seres no pudieran ser lo que son. Yo mismo me enfermaría por haber invocado el Poder del cernidor y no haberlo limitado con el cerco.

En total, Tito Jichamón demoró más de un mes en hacer un utensilio que alguien, por presuroso encargo comercial, podría ejecutar en dos jornadas. Una vez concluido, lo miró orgulloso y dijo: quedó bien. Aguantará. Y al cabo de un rato agregó: Le has tomado tantas fotos y has preguntado tanto, que ya a estas horas siento que es más tuyo que mío. Llévatelo y dáselo a Fe, tu mujer. Al fin de cuentas, ella también estuvo por aquí y la recordamos con mucho cariño por lo servicial que fue con nosotros.

El sabedor se sienta en el banco, en el lugar más sagrado de la maloca, a retrotraer las historias del origen para sostener el mundo y la sociedad que está a su cuidado.





# LOS WOUNAN Y SUS EXPRESIONES ESTÉTICAS

Lyda del Carmen Díaz

Los Wounan como los Embera, al momento de la conquista ocupaban un territorio comprendido entre el Alto Atrato y el Bajo San Juan, denominados en tiempos coloniales como el "Alto Chocó"[1].

El territorio de los Wounan pertenece a la "Cuenca del Pacífico", que corresponde a una región de bajas presiones atmosféricas, en donde convergen los vientos alisios tropicales del sureste y del noreste, caracterizando esta zona por vientos variables y débiles (zona de calmas ecuatoriales) y por una alta pluviosidad[2].

Para las comunidades de Valle-Dupar y Papayo, el río San Juan es vital, ellas están situadas en el plano superior del delta del río, en el que la vegetación dominante es la de una densa selva húmeda, destacada[3] como una de las regiones más biodiversas del planeta y seguramente como una de las más lluviosas; los suelos son aluviales, pobres químicamente en contenidos minerales, mal drenados, ácidos y de baja fertilidad[4].

La mayoría de la población es bilingüe: hablantes nativos del *wounan*, clasificado lingüísticamente en la familia chocó[5], y como segunda lengua el castellano, mas los niños menores y algunas de las mujeres de mayor edad poco lo entienden.

## Los Wounan en el siglo XXI

La forma de vida tradicional se caracteriza por territorios comunes donde se han establecido, organizados en grupos de parientes vecinos que participan de labores colectivas. Familiarmente se reconocen como parientes consanguíneos por línea paterna y materna hasta cuarto grado, y hasta estos, no se consideran cónyuges potenciales, por lo que normalmente se casan con personas de otras comunidades. Una pareja de cónyuges puede buscar vivienda con los padres de cualquiera de ellos o buscar un nuevo sitio. Un tambo o casa tradicional suele albergar una familia extensa o varias familias nucleares.

Las casas se construyen elevadas sobre pilotes o bases altas del suelo, para protegerlas de las crecientes del río y de los animales nocturnos, está estructurada en plataformas y su acceso se realiza mediante el sistema tradicional de escaleras de troncos gruesos de madera al que se le hacen muescas consecutivas para sostener el pie.

Sus viviendas originariamente eran dispersas a lo largo de los ríos y en los últimos cincuenta años se han nucleado en poblados; en sus inmediaciones cultivan plátano, maíz, caña, papa china, y frutales. El sistema de cultivo es la tumba de selva: cultivar y dejar descansar la tierra para que esta se abone con los desechos orgánicos producidos por la vegetación derribada.

La pesca es otra de las actividades importantes de sustento ya que la caza es demasiado ocasional, por las restricciones que sobre sus territorios imponen diferentes actores armados. Esporádicamente pueden internarse en el bosque, llevando a los jóvenes para que conozcan las técnicas de caza tradicionales como la que ellos llaman "lampariar" que consiste en movilizaciones nocturnas en las que utilizan perros de caza, trampas, arcos con flecha y en algunos casos rifles.

En la dinámica agrícola se destaca el papel que cumplen las mingas como espacios de trabajo en donde las familias indígenas se colaboran entre sí con el fin de maximizar las faenas de adecuación de los terrenos para cultivar, aunque igualmente esta actividad se aplica a proyectos comunitarios o a actividades por fuera del entorno agrícola.

1 M. Pardo, 1997, cit. por L. Arboleda, 2001.
2 Municipio de Buenaventura: POT 2001-2010, y L. R. Holdridige en Espinal, et al., 1977.
3 J. M. Diaz. *Deltas y estuarios de Colombia*, 2006.
4 Ídem.

## Ritualidad

Su característica es el sincretismo religioso, en el que las celebraciones consideradas como tradicionales o "culturales"[5] se efectúan en concordancia con fechas de la cultura occidental cristiana. Semana Santa se conmemora en el mes de marzo, durante varios días se realizan rogativas y comitivas[6]; San Juan el 24 de junio, con la celebración de bailes, rogativas y la "ombligada"[7]; Santa Rosa el 30 de agosto y durante la cual se alza la cruz, se hace la presentación de la niña y se efectúan los baños de luna llena. Las Mercedes, patrona[8] de los Wounan, se celebra el 24 de septiembre y durante ocho días se realizan rogativas a la Virgen, algunos bailes culturales, y se llevan a cabo los casamientos mediante rituales tradicionales.

Navidad, el 24 de diciembre, es una ocasión festiva y durante ella se presenta ante la comunidad a las niñas de 15 años, se realizan comitivas, rogativas, bailes culturales del guatín, aguacerito y baile del canario y cerrando el año se celebra la fiesta de Año Nuevo el 31 de diciembre, con el baile de los muñecos.

Estas celebraciones marcan para la sociedad Wounan épocas claves de fecundidad, transición de los jóvenes, uniones de parejas, cosechas, trabajo comunitario, se realizan o se reciben visitas de parientes; mediatizados todos por rituales que permiten reforzar los lazos étnicos, la perduración de los significados culturales que ellos envuelven y mantienen viva la identidad y cultura indígena[9].

Los territorios sagrados de los Wounan son parte de su cosmovisión y creencias ancestrales en donde los recursos naturales y su ubicación en el bosque cumplen una función vital para el equilibrio de la comunidad, la cual destina a personas muy especiales, como los *jaibanas* o médicos tradicionales, según sea el caso, para su tutela. El mantenimiento de estos lugares especiales y sagrados, que bien pueden denominarse reservas vitales, cumple funciones para la obtención de recursos para la medicina tradicional, la seguridad alimentaria y ciertas prácticas sagradas como el entierro de difuntos[10].

Las tallas en madera y las pinturas con que se adornan, son igualmente expresión característica del arte mágico-religioso de los Wounan[11].

## Vida espiritual

La cestería, talla y labrado en madera, tejido en semillas y chaquiras, bailes culturales y pintura facial y corporal, son las expresiones estéticas más visibles entre los Wounan.

En el mundo masculino, la elaboración de objetos está centrada en la talla y labrado de maderas para su uso comunitario y ritual, caracterizado por figuras antropomorfas y zoomorfas, las cuales poseen componentes espirituales que la persona maneja en su vida diaria.

Elaboran bancos cabeceros, bastones de mando[12], canoas, remos, enseres de cocina, utensilios para la obtención de la miel de caña y juguetes para niños y niñas como réplicas a escala de diferentes objetos utilitarios, siendo también de este ámbito la fabricación de instrumentos musicales como la tambora y flauta para acompañar las danzas culturales y los rituales, y privativo de los jaibanas la producción de tablillas de curación y barcos de los espíritus.

La mayoría de las tallas de madera se decoran con pinturas hechas de bija o achiote y en los dibujos se utiliza la combinación de colores en oposición, que de acuerdo con los registros de estudiosos de este grupo[13] es una de las características culturales Wounan: las líneas negras se alternan con rojas; campos de un color se delimitan por finas hileras de puntos de otro color. Las representaciones biomorfas aparecen casi siempre en pares, oponiéndose una figura negra a una roja, una masculina a una femenina, y cambiándose los colores de tal modo que los detalles se pintan en un color diferente al del total del cuerpo[14].

En Valle-Dupar, la revitalización de las danzas culturales, como las que el grupo de trabajo de la presente investigación presenciamos –baile de la mariposa, del caracol y la tijereta– han contribuido[15] al fortalecimiento de la identidad ya que los danzantes aprenden a relacionarse con las diversas prácticas ancestrales, como es el caso del significado de la pintura corporal y el papel de los *jai* en el equilibrio de su mundo; cada danza está vinculada con historias, mitos y leyendas de creación; y a través de ellas se perpetúan rituales como el de armonización de la tierra y los espíritus.

---

**5** El trabajo mancomunado es habitual en la preparación de los rituales, la comida, los bailes y la música ya que ello cohesiona las familias en los intereses comunitarios, así en las reuniones preparatorias de fiestas, cada familia conoce su forma de participar asumiendo un papel de primer orden en el desarrollo de las actividades.
**6** En las que la comunidad comparte en el "dichardi" o tambo principal, los alimentos tradicionales para demostrarse solidaridad.
**7** Ritual durante el cual se entierra el ombligo de los recién nacidos para darle pertenencia a su territorio.
**8** Es la patrona porque su imagen la sacó un Nonám con una vara pescando (relato de Exquivel Ismare: 2011).
**9, 10** ACIVA-RP: Plan de Vida 2006.
**11** M. Pardo, 1997, cit. por L. Arboleda, 2001, y Wassen, 1953.
**12** Bastones de la guardia indígena, bastones de gobernadores, de los botánicos y médicos tradicionales y los de figuras tutelares para los niños.
**13** Wassen (1932); Patricia Hernández (1998).
**14** Wassen (1932).
**15** Entrevista Exquivel Ismare: 2011.

En las comunidades visitadas, hombres y mujeres elaboran coronas, parumas y accesorios de diversa índole tejidos en chaquiras[16], con un excelente manejo de la técnica y alto nivel estético en el diseño de las piezas. En estas piezas la innovación y creatividad se concretan en el uso y la combinación de colores, en los que priman aquellos que ellos relacionan con la alegría y los símbolos patrios.

Con los materiales que brinda el entorno se elaboran las cocas de werregue, las cestas de chocolatillo y hasta hace pocos años los cántaros y vasijas de barro.

En Valle-Dupar y Papayo distinguimos dos tipos de cestería: la elaborada con chocolatillo tejidas con fibras duras y semiduras, en líneas diagonales entrecruzadas, piezas que mantienen un valor utilitario y doméstico para la comunidad utilizados en la recolección y almacenaje de alimentos; y la cestería de palma de werregue, de gran estética, belleza y simbolismo, generalmente producida para el comercio.

Las cestas de fibra de chocolatillo que observamos en la comunidad de Papayo están tejidas en tonos naturales sin aplicación de color, aunque en otras comunidades del mismo Bajo San Juan y del Saija se utilizan colorantes vegetales obtenidos de cortezas de árboles, ceniza y semillas de achiote (*Bixa orellana*) y la puchicama (*Arrabidaea chica*); estas cestas se distinguen por su función y tamaños: *Daujojch*, para transportar la papa china, *khubʉʉmia*, canasta de recolección; o por sus diversos entramados y representaciónes, *jekhaq*: figura de petacona, o wiwo, *jas zhʉbʉz*: figura de pez de morungui.

Las cocas o vasijas tejidas en rollo con fibra de werregue, son un espacio tridimensional en el que la mujer indígena expresa sus habilidades, aplica el dibujo, la perspectiva y su creatividad, con las que concreta el trasfondo significativo de las formas de representación estética propias de su cultura.

La palma de werregue es de tallo espinoso, de hasta 20 m de alto y 15 a 20 cm de diámetro, armada en los entrenudos con espinas aplanadas y negras de hasta 20 cm de largo. La pulpa carnosa de los frutos constituye una fuente importante de alimento para la fauna silvestre[17] que permite su reproducción amplia y continua, y al parecer, el éxito en la dispersión y germinación de las semillas depende, en gran medida, de estos consumidores.

La palma de werregue[18] tiene un papel importante en la sostenibilidad ambiental y es utilizada ampliamente: por la cestería, con las fibras extraídas de las hojas jóvenes, denominadas cogollos, se elaboran las cocas o cestas; de la madera del tallo se hacen esterillas para pisos; los troncos se utilizan como pilotes y horcones para viviendas, en la construcción de trapiches y para el uso de prácticas agroforestales; la parte externa y dura del tronco sirve para labrar bastones ceremoniales, el cuesco negro y duro, después de pulido, se emplea para hacer anillos, collares y también para la elaboración de trompos para jugar.

## ¿Qué nos dicen los dibujos?

Los dibujos y símbolos representados a través del tejido de rollo en el cuerpo globular de la coca o cesta, se nutren de su entorno natural, de su cotidianidad y de las explicaciones simbólicas de las relaciones de los hombres con el resto de la naturaleza a través de la ritualidad.

Crucelina Choco y un grupo de jóvenes de la comunidad nos develaron el significado de muchas de las figuras representadas en las cocas que elaboran: así, las mujeres representan a *thʉadʉkhaa*[19]: figura de canalete; *dʉi pokhaal/dʉidagpe/dʉidag khaa*: figura de escalera; *sifinkhiar khaa*: figura de anzuelo; *phismierdau khaa*: figura de camarón; *petus khaa*: figura de tusa de maíz; *phuijem khaa*: figura de trapiche, entre muchas otras.

Objetos y símbolos rituales, *pbor khaukhaa*: figura de banquito *jai; purkau (dam)*: banco de cabeceras; *thʉadʉkhaa*: pintura de Dios para purificar el cuerpo; *pharau shaa*: casa de tambo (casa ritual); *phidag khaa*: figura de estrella; *porsir khaa*: corona de niña; *sirkhaa*: figura de corona; *bʉrbʉcmiakhaa*: pensamiento del hombre indígena antiguo.

Figuras antropomorfas o zoomorfas de juguetes para niños, *pachairra*: muñeca - recipiente de arcilla; *pachaidammeisa*: muñeca doble de madera; *kopodam*: sapo grande de madera.

A través de los dibujos de las cocas, la Wounan también expresa los logros obtenidos en su papel como ser social contemporáneo; así, los círculos del pensamiento femenino que tradicionalmente se representan (en el contorno bajo de la cesta) y con marcada distancia de los círculos del pensamiento del hombre (hacia el cuello de la cesta), hoy día han logrado representarlos "un poco más altos y con menos distancia con los del hombre, porque ellos también han entendido la importancia de la participación de la mujer en el devenir de nuestra comunidad y cultura"[20].

16 Las chaquiras son de uso ancestral, aunque actualmente son de origen industrial (antiguamente se elaboraban con semillas, cerámica, piedras y otros materiales naturales) y se obtienen en mercados de Buenaventura y Cali y por encargo.

17 Los principales consumidores de frutos y dispersores de werregue son mamíferos, como el ñeque o guatín, ardillas, guaguas, tatabros, ratones y algunas aves de gran tamaño, como tucanes, pavas y loros. Smythe, 1989; Gallego, 1995; Usma et al., 1996; Ceballos & Franco 2003, en Linares, 2008.

18 *Astrocaryum standleyanum*.

19 Los nombres en Wounan y sus representaciones se consignaron en las entrevistas y diálogos realizados en las comunidades visitadas en 2010 y 2011.

20 Entrevista con la profesora de primaria Crucelina Choco, 08-26-2011.

## El lenguaje del cuerpo

*"La tintura normal es como vestirse con un traje de diario, mi traje para mi cuerpo…"*, Exquivel Ismare, 08-23-2011.

Las tinturas y pinturas faciales y corporales de los Wounan son manifestaciones de su quehacer creativo, estético y ritualidad, representados en el cuerpo mismo de hombres y mujeres. Constituyen un lenguaje gráfico cargado de significados y valores mediante los cuales se establecen diálogos entre el ser humano, la naturaleza y sus espíritus. Se realizan con *chípará* o *khipar*[21], pintura de jagua, alternada con la bija, prácticas aplicadas igualmente a la cestería y pintura en madera. La pintura, sus representaciones y sus colores están determinados por la intención del ritual: rogativa, enfermedad, protección, alegría, dolor, ciclos anuales naturales, momento vital o situación que se desee expresar, responsabilidad y papel que la comunidad le asigne a cada uno de sus miembros; aspectos que determinan el tipo de forma o estereotipo de pintura, parte del cuerpo en el que se debe plasmar (cara, torso, muñeca, antebrazo, muslo, pantorrilla) y el orden que deben llevar a fin de que converjan para el logro expresado en la intención misma.

Cada pintura es una representación y el cuerpo en el que se hace, el espacio que la propicia, *Chidaukhaa*: pintura que usan las mujeres en su rito de "jovenciarse" a los 12 años de edad; *ʉan pʉtharkhʉr pejem*: la primera menstruación; *chojö pʉijempha/ khiin siskhape*: pintura de rostro; *Iwandamau chiou jaupʉar*: adorno de Dios; *apheppe*: pintura de mariposa; *phuba-phurba*: serpentear en el agua; *etpo*: las tulpas del fogón tradicional.

*Ʉan patharkhʉr pejem/paphaa/enkhonchioo*: pintura corporal de hombre; *jepha*: pintura de culebra en el hombre; *epher*: culebra verrugosa; *jephau*: serpiente petacona; *Khiir chaupawei khinasiawei jogatdowei jgjem*: pintura de protección del cuerpo del niño para que lo desconozcan los espíritus que lo persiguen y no le hagan daño.

En Valle-Dupar asistimos a un ritual de "prevención y sanación" de un recién nacido que además había perdido a su joven padre en circunstancias violentas, toda la preparación del ritual y específicamente las tinturas y pinturas se relacionaban con este propósito: John Ismare participa en el ritual de prevención, con la pintura de la culebra verrugosa llega, la sobrina Estelvina Osorio es quien lo pinta y ella ve que este símbolo le encaja porque él fue escogido por la comunidad para que se capacite en temas de salud occidental, en malaria, es decir, él trabaja para la prevención y sanación de la comunidad y en el ritual cuando el espíritu de la verrugosa, ella ve que empata con él, porque posee su símbolo que como ella es preventivo y con esa mirada de mujer, Estelvina vio que quien debe llevar la tintura en esta ocasión es John[22].

La tintura que está representada en el cuerpo de Luz Karina Piraza simboliza el camino de los espíritus, donde no todo espíritu viene, sino que es especialmente el espíritu brinca, brinca, que le dicen en español, y en nuestra lengua *phurba, phurba*, porque él no coge camino recto, camina cruzándose para allá y para acá, como serpiente en agua y va dejando rastros en cada curva que él haga, para hacer perder a la persona del espíritu perseguidor y así poder salvar a la persona que está en riesgo de peligro o que están atrapados… los punticos que ella tiene en la cara son el rastro que va dejando el espíritu brinca, brinca[23].

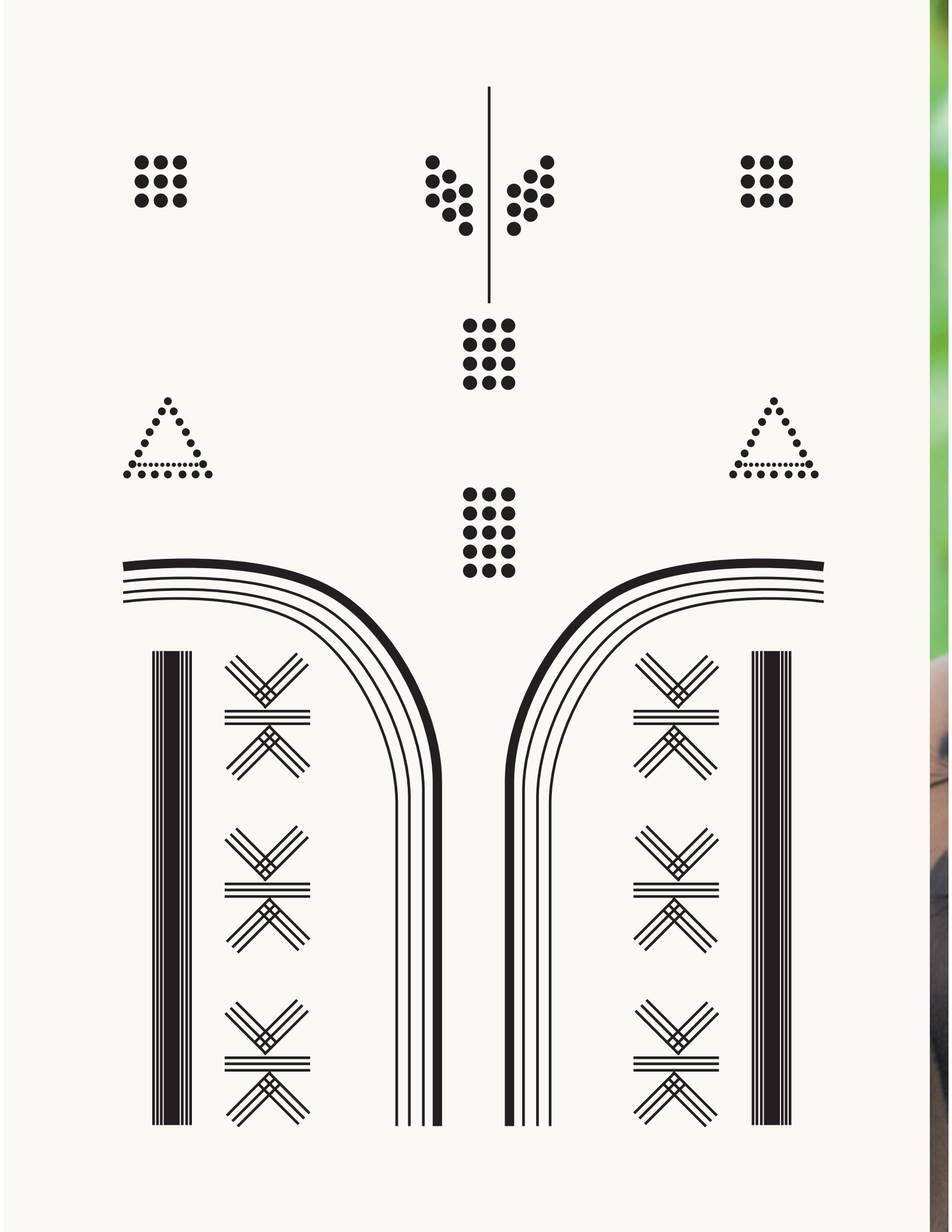
Todos los miembros de esta comunidad conocen y elaboran objetos estéticos, pero son solo algunos los artífices que la comunidad ha privilegiado y elegido para crear y recrear los nuevos diseños, en los cuales el dibujo siempre es el tradicional y los colores son los que permiten incorporación de lo nuevo.

A partir de la unidad estructural y arquetípica de la pintura, cada uno de sus artífices puede plasmar su sello personal estético, por el preciosismo con el que ejecute las figuras y la fuerza y definición de las mismas.

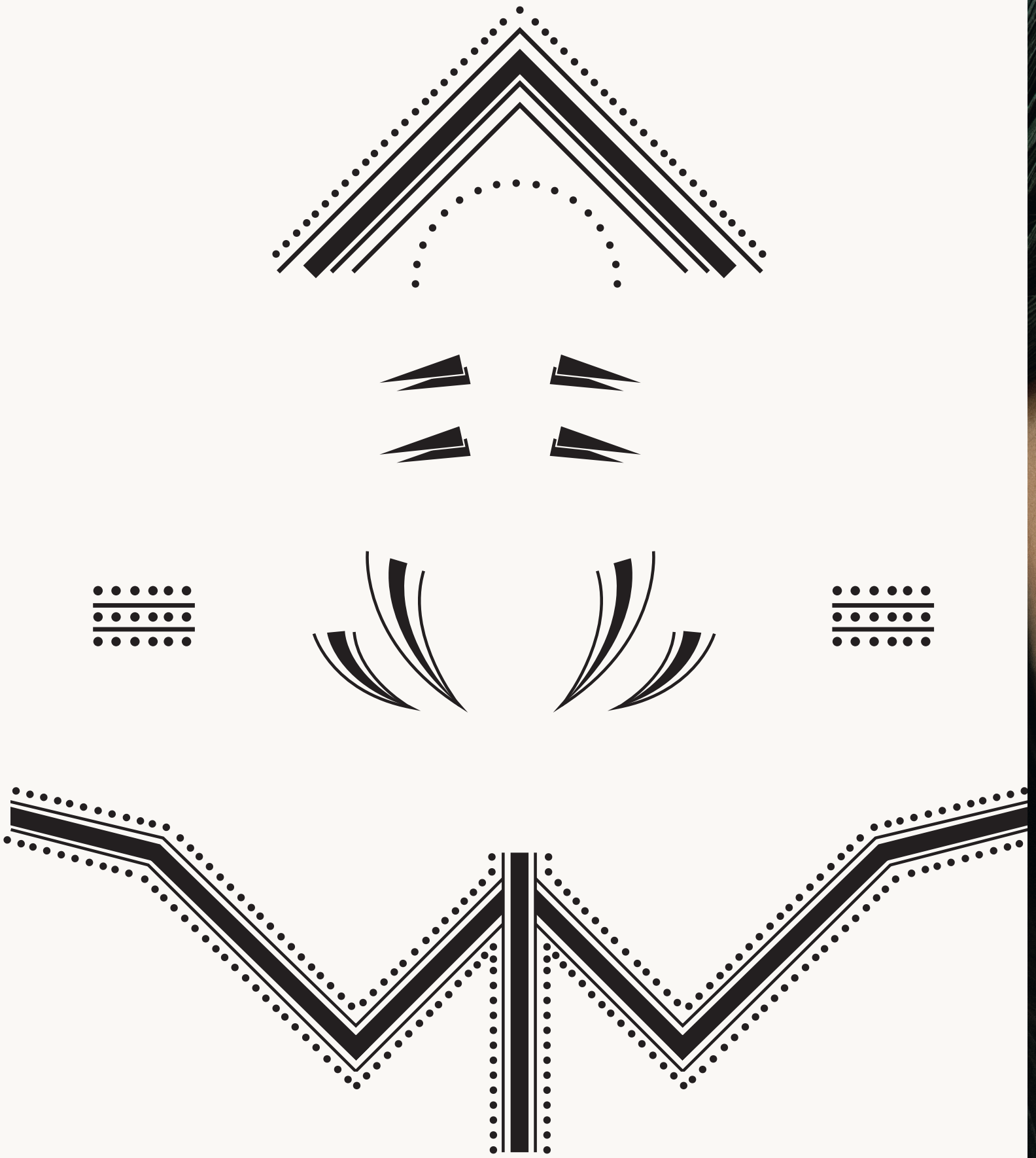
La eficacia simbólica en estas representaciones se logra en el diálogo que la cultura Wounan establece entre los seres humanos y el resto de la naturaleza a través del ritual.

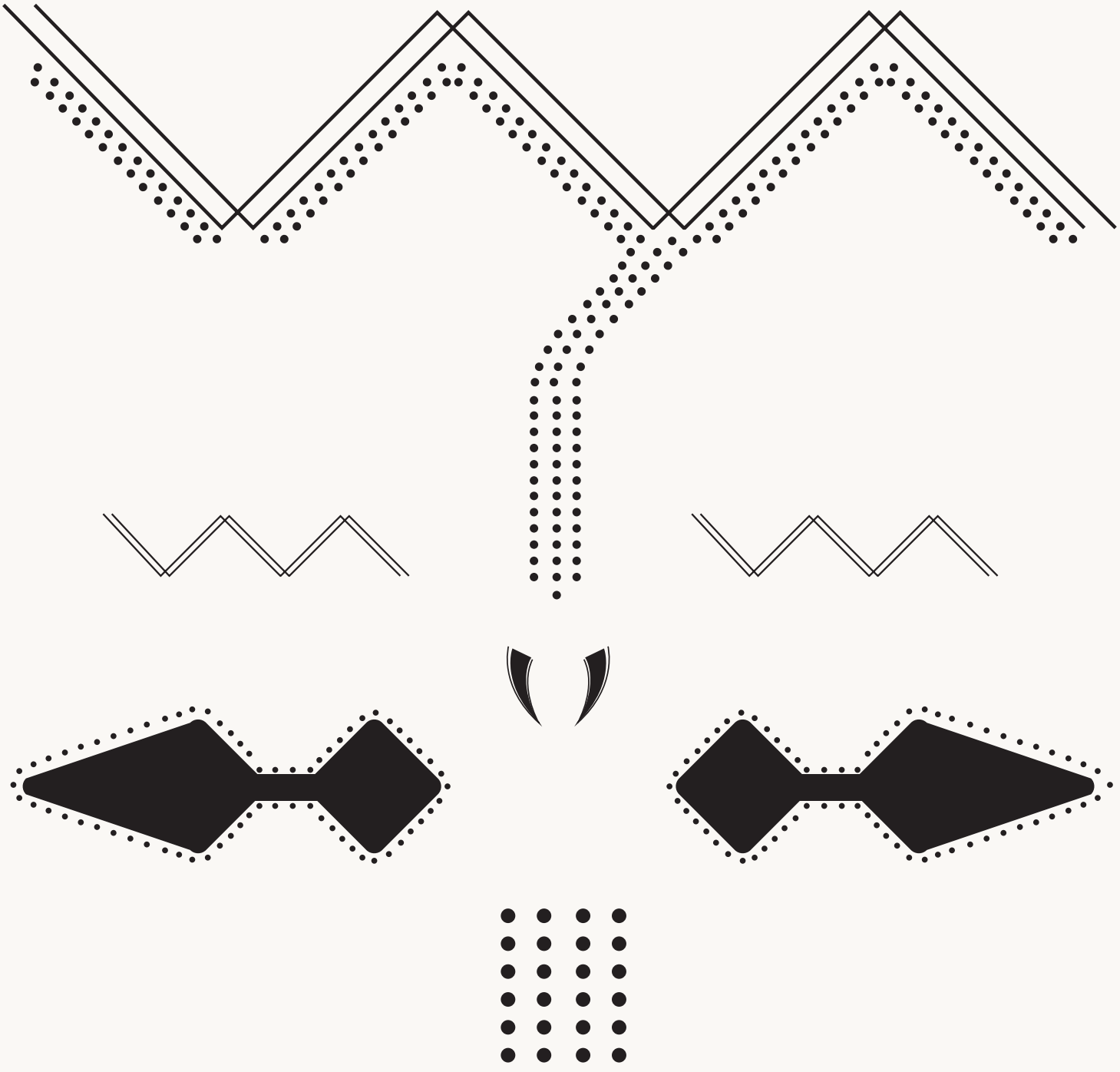
---

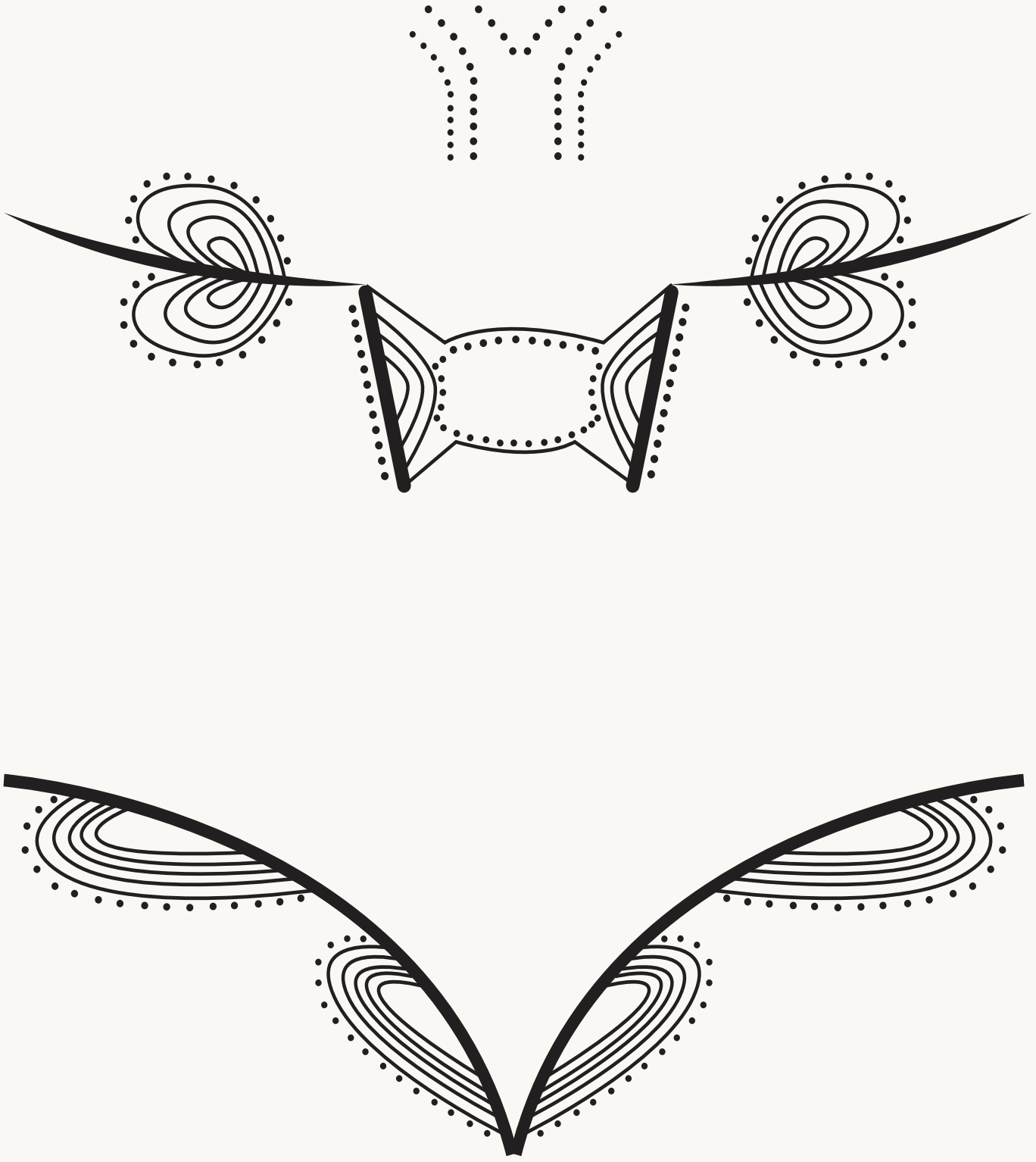
**21** Astrid Ulloa. Kipara: ... "jagua entre los Embera, término para designar cultura", p. 21, Bogotá, 1992.
**22** Entrevista Exquivel Ismare, 2011.
**23** Ídem.

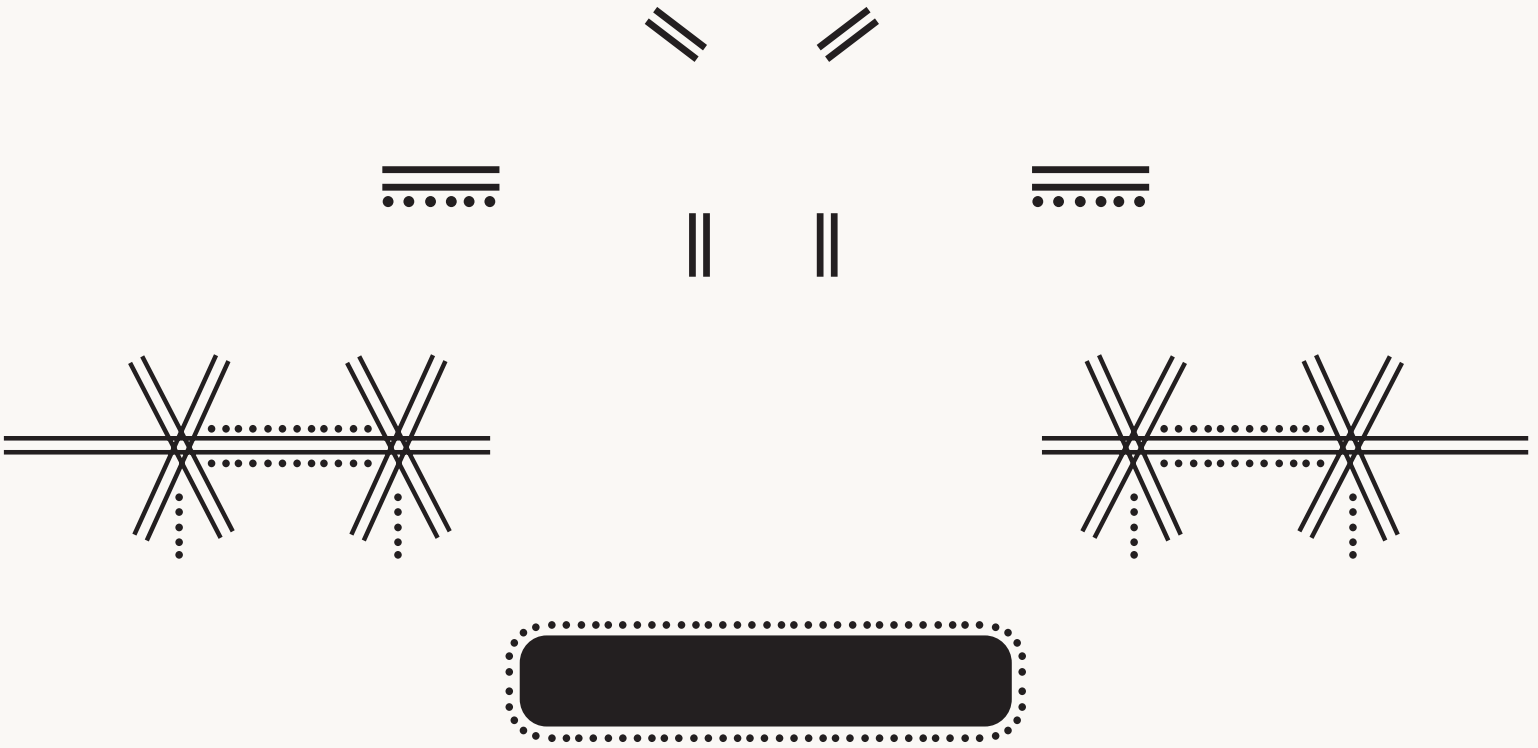


Las danzas están vinculadas a las historias, mitos y leyendas de sus propios orígenes y a través de ellas se perpetúan rituales como el de armonización de la tierra y los espíritus.

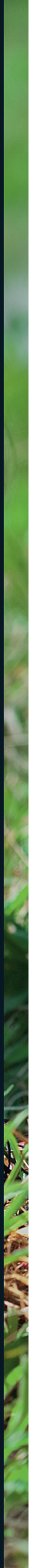


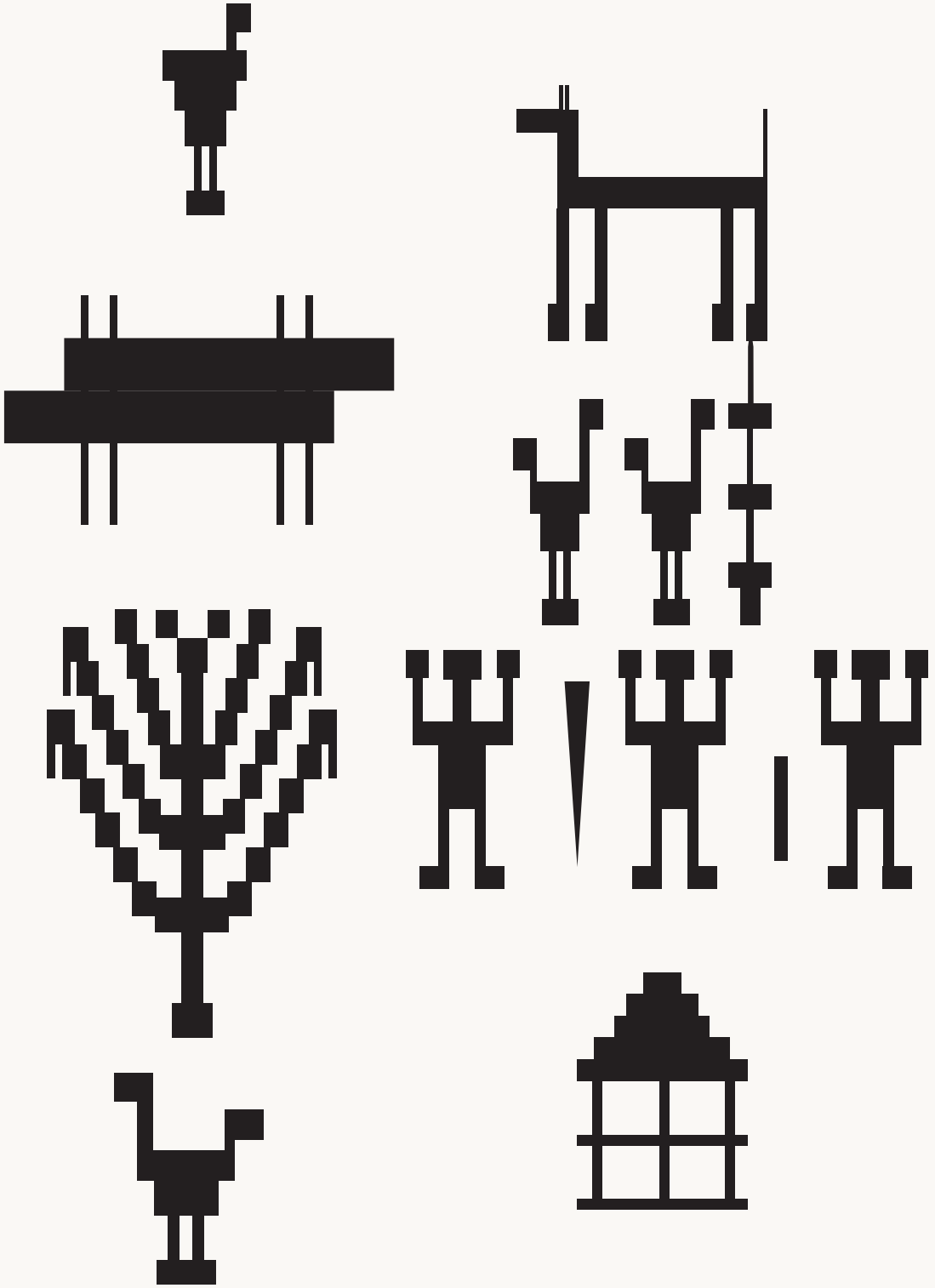


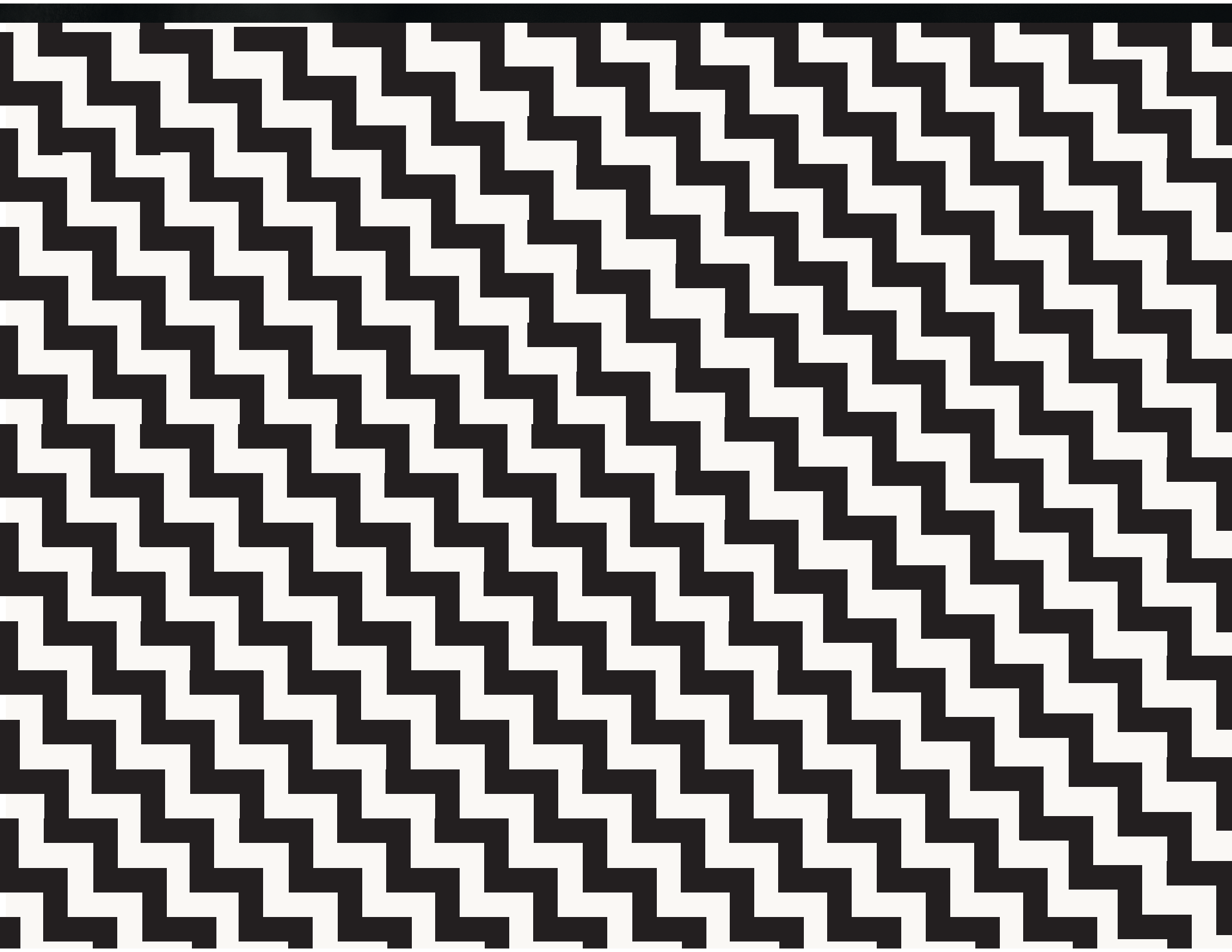




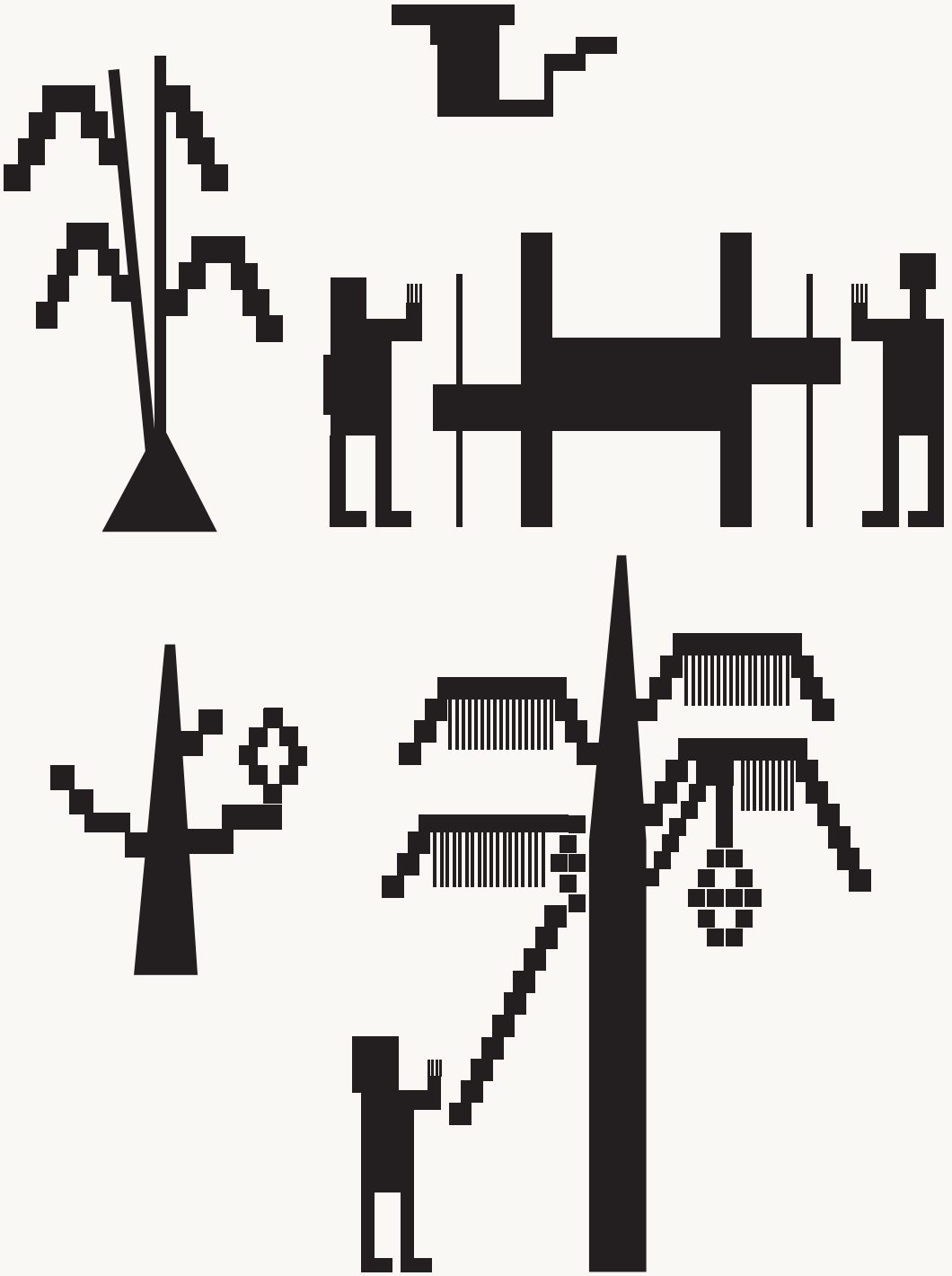
Las cocas tejidas en rollo con fibra de werregue son espacios tridimensionales en los que la mujer Wounan expresa sus pensamientos con fina habilidad y destreza.

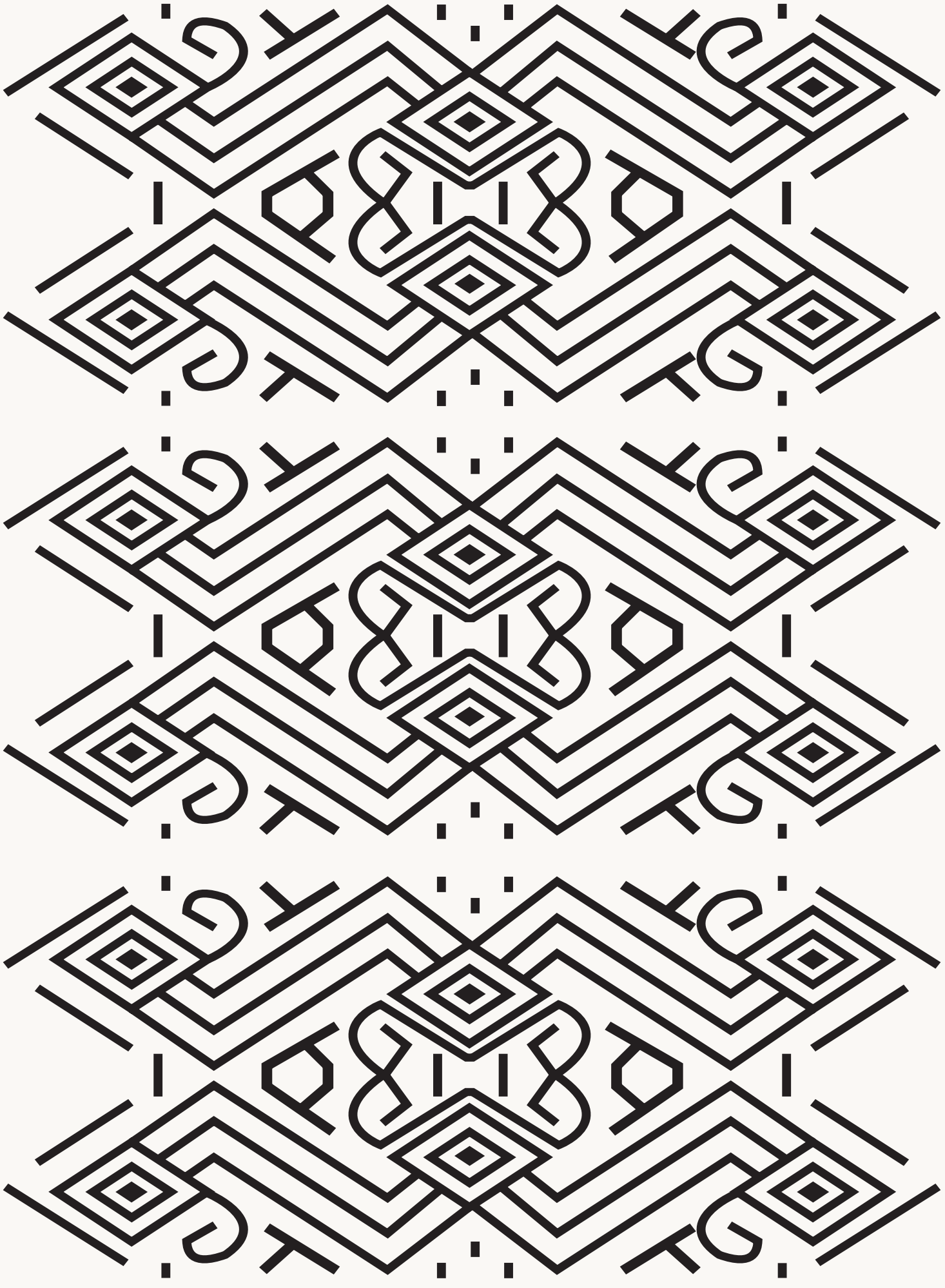






Las vasijas de werregue de la mujer Wounan comunican la fuerza de su pensamiento y creatividad.





# EL UNIVERSO HIPERBÓLICO DE LAS CHAQUIRAS

## COMUNICACIÓN Y ADORNO ENTRE LOS EMBERA DE MONTAÑA

Édgar Bolívar Rojas

### Imaginar con las manos

Para entender el significado del conjunto de adornos corporales de los hombres y mujeres del pueblo Embera es necesario ampliar la mirada hacia los contextos históricos, míticos y simbólicos que dan sentido a las prácticas sociales y a los usos individuales y de género bajo los que se incorpora y permanece esta tradición. En la vida cotidiana Embera todas las edades llevan la marca del adorno, señal de pertenencia y huella estética de la cultura.

Los Embera son */dobidá/*, */oibidá/* o */eyabidá/*, es decir, gentes "de río", "de selva", o "de montaña". Corresponden a adaptaciones culturales relacionadas con su amplia dispersión en la zona occidental del país (departamentos de Antioquia, Bolívar, Córdoba, Caldas, Chocó, Risaralda, Valle del Cauca, Cauca, Nariño, Caquetá y Putumayo). En 1.300 hectáreas, las 270 familias asentadas en el Resguardo */Karmata Rua/* "tierra de pringamoza", conocido también como Cristianía, municipio de Jardín (Antioquia), cerca de mil quinientos pobladores han construido oportunidades de supervivencia física y cultural al integrar una red de parentelas gobernadas por la autoridad del Cabildo y guiadas por el poder tradicional del */Jaibaná/* hombre sabio, hombre medicina. Cristianía es un territorio humanizado que la sociedad Embera se representa como prolongación de su cuerpo: */Karmata Rua, chi mode dachi nawe júbu, chi dó, chi oabu, mau dachi ebera, chi sóbu/, o "*Cristianía es un lugar donde los montes son los senos de nuestra Madre Tierra, los ríos su sangre, y los Emberas su corazón*"*, proclama una valla a la entrada del Resguardo, cerca de la Cooperativa de Artesanas llamada */Dai Kùrisiadeburu Jua Nevauduanuma/, "*Imaginando con las manos*"*.

Ser Embera implica estar a salvaguarda desde pequeños, siguiendo la costumbre de transformar el cuerpo biológico en cuerpo cultural, cuerpo pintado, adornado y protegido, capaz de afrontar las adversidades y riesgos de la existencia y protegerse de las fuerzas descontroladas que merodean el entorno físico y social.

### Ser Embera, ser Humano

El trayecto que va de la Naturaleza a la Cultura, de un mundo confuso y amenazante a un mundo ordenado y humanizado, pasa por una serie de procedimientos que inscribirán o superpondrán en el cuerpo –de la cabeza a los pies–, bien sea una cobertura de tintes y grafismos, o un conjunto de objetos tejidos a base de cuentas de colores. En él se plasman sugestivas y sinuosas geometrías, mediante patrones formales y matemáticos que semejan movimientos de códigos y símbolos que al desdoblarse rítmicamente recalcan el control sobre lo incierto, comunican la pertenencia étnica y confieren sentido a la redundancia de un universo abstracto, representado con ímpetu en el lenguaje de poliedros que se expanden o contraen sin pausa. Esta es la opción */ Eyábida/ o de la Montaña*: el sistema mítico, las prácticas rituales y el espacio estético construido entran en diálogo en el proceso de la producción cultural Embera para componer un conjunto de relatos en movimiento que se desplazan gráficamente por la pintura facial y corporal, la cestería, la alfarería, la talla en madera y los adornos corporales de chaquiras, como la principal manifestación de las artes étnicas en el conjunto de la cultura Embera. El decrecimiento de la intensidad y vigor que en un pasado reciente caracterizaron la circulación de este lenguaje creativo, convoca hoy a emitir una señal de alerta en beneficio de articular la preservación o salvaguarda de ese corpus ancestral de objetos, signos y símbolos destinados al uso cotidiano y ritual dentro de la sociedad Embera, con la dinámica de innovación, producción y comercialización de estos objetos con el mundo */Capunía/*, el mundo de afuera de */KARMATA RUA/*.

Entre los rasgos característicos de este pueblo, además de su fisonomía, lengua y propiedad colectiva del Resguardo, de sus creencias y prácticas en torno al mundo de */Jais/* o espíritus de las cosas, así como del rol de las parentelas, sobresale el adorno personal como impronta cultural y estética. Esta práctica englobaba el cubrimiento de casi la totalidad del cuerpo mediante aplicación de figuras y trazos faciales en negro y rojo, además de la ostentación de atrayentes aderezos elaborados a base de chaquiras, una técnica de tejido que las mujeres preservan para lucimiento personal y comercialización. Estos apreciados objetos se heredan, se entregan como presente, son intercambiados, se elaboran por encargo y, desde hace algunos lustros, se mercadean como artesanías.

El tránsito a objetos artesanales es uno de los resultados de la transformación del rol de género en el espacio de la lucha de este pueblo por afirmar su identidad, recuperar su territorio y fortalecer su cultura. En tal contexto se configura una estrategia de supervivencia social y cultural, cuyo desenvolvimiento, desde hace algo más de tres décadas, posibilitó que las mujeres asumieran responsabilidades organizativas que desbordaron los límites de lo doméstico. La afirmación de su autonomía y su dignidad a través de una forma asociativa orientada a "imaginar con las manos", brotó desde una capa muy honda del capital simbólico de la cultura Embera para establecer puentes entre la continuidad de la tradición y la innovación, insertándose en circuitos de mercado orientados a lo urbano cosmopolita, a públicos jóvenes, a ferias especializadas y a modos de consumo cultural prestigioso, compatibles con la valoración de una producción de carácter artesanal ungida de referentes simbólicos de alteridad.

## Una producción cultural diferenciada

Si, como lo hacen las mujeres Embera, juntáramos sobre una mesa los materiales e instrumentos requeridos para enlazar y tejer con chaquiras, una mirada externa podría adjetivar que se trata de una manualidad, de las que se hacen con la atención puesta en otra parte mientras se repite mecánica y rutinariamente un gesto y quizás un modelo. Es fácil constatar que la ausencia de una intención creativa y de una actitud de transformación de esos elementos básicos traza una frontera entre la manualidad y la producción artesanal. El objeto artesanal, según lo describe Octavio Paz, es útil, es bello e incluso sagrado; es bello porque es útil, y se sacraliza cuando está destinado o traspasa el umbral de lo ritual. Rebasa lo meramente decorativo, huye de la impronta del *souvenir*, posee significados asociados al uso y la función, contiene la memoria de una cultura, una lengua, un modo de vida.

Las chaquiras, principal materia prima, son cuentas agujereadas fabricadas en cristal de colores, porcelana o sustancias sintéticas, que desde la Conquista fueron usadas como elemento de venta y canje con los indígenas, desempeñando incluso el rol como moneda. Tanto ayer como hoy, esa leve y sencilla unidad, de fácil obtención en tiendas de bisutería, es clasificada como abalorio, algo con escasa o ninguna estimación. El valor logrado, a diferencia del precio, emana de la actividad creativa enfocada en ese minúsculo elemento de significado cero, cuya unidad equivale a un mínimo, un punto, pero que se reviste de contenidos inmateriales a partir de la producción y uso social étnicos que lo maximizan como esplendoroso bien cultural.

Lo que hay de semejante en estos tejidos ornamentales es distintivo del lenguaje creativo Embera: articular la delicada elaboración manual con la producción de un sistema de objetos que contienen un dispositivo de saber matemático y geométrico de admirable simetría y movimiento, capaz de inducir la sensación de asomarse al infinito en el espacio limitado de un brazalete o un collar.

Los gestos creativos corresponden a actitudes de intensa concentración mental: la mirada detenida en la progresión, disminución o alternancia de unidades y colores, armonizada por la fina motricidad de los dedos. Esta técnica, en apariencia fácil, permite representar ideas y percepciones o simbolizar contextos míticos y rituales, mediante un lenguaje fundado en el orden, el cromatismo y la espacialidad que se repite, se alterna, se desdobla, se reduce y crece en series que evocan el Disco de Poincairé, la mágica Banda de Moebius y las segmentaciones de Escher, efectos continuamente reinventados por las especialistas Emberas en sus admirables tejidos de chaquiras.

Es una geometría hiperbólica, palpable en la abstracción que juega con una noción de infinito que aumenta o disminuye progresivamente, sin comienzo ni fin, que se contiene y amplifica desde un punto que parece desplazarse para reaparecer como un estallido de rombos y líneas que capturan la ilusión del arcoíris, la sucesión de las montañas, la sinuosidad del río, el destello solar, el ojo del jaguar, la simetría floral o el vuelo de las mariposas. Cual si fuese una cartografía mítica, el entorno y los cultivos, las parentelas y la comunidad, se narran y visibilizan en entrecruzamientos ilimitados, como si el movimiento cósmico y la alternancia de los ciclos vitales hallaran la forma de hacerse inteligibles y comunicables a través de gradaciones cromáticas y progresiones rigurosas extraídas de un fascinante universo cultural.

## De elementos a estructuras

Cada chaquira es un punto. Puesta en sucesión, ensartada, representa una línea, una serie de puntos. Puede crecer, prolongarse, o decrecer, reducirse, hasta retornar a la condición de punto. Las reglas de ese movimiento siguen criterios de forma y cantidad. Por una parte, poseen un patrón de diseño, un referente simbólico, una situación ritual, que operan como plantilla mental que las mujeres atribuyen a la memoria colectiva y definen como un legado de los mayores, saber secreto, tesoro para

conservar y perpetuar como lo más entrañable de la cultura Embera. Una vez activado el referente intangible, las manos desempeñan la tarea constructiva, guiadas por la mirada y un cómputo matemático que transmuta la cantidad en colores y líneas, y las líneas en formas con movimiento.

La línea quebrada evoluciona en grecas, rombos y semirrombos, triángulos, rayos, líneas que se cruzan en ángulo recto y diagonales o que discurren paralelas y de pronto giran, produciendo figuras reconocibles o un caleidoscopio de imágenes imbricadas. El efecto de movimiento se logra mediante diseños que combinan fugas, perspectivas, espacios concéntricos, superposición de capas y niveles según el modelo del cosmos Embera, espacios romboidales que se cierran o se abren en forma radiante o piramidal, desatando mutaciones de pares opuestos: arriba/abajo, adentro/afuera, abierto/cerrado, lo contenido adentro/lo proyectado afuera. Un enfoque etnomatemático facilita entender la arquitectura de esas geometrías hiperbólicas que ensayan y solucionan, en lenguaje estético, el desafío de figurarse el infinito en un espacio cerrado o finito. Las mujeres Embera lo logran con los recursos de su cultura, pues tales geometrías atañen a universos de significado insertos en la otredad de prácticas sociales, estéticas y saberes propios.

Los colores siguen secuencias y gradaciones alternadas: el negro establece límites proporcionando contraste y fondo a las figuras. Las composiciones negro/rojo, negro/naranja, negro/amarillo, negro/verde, son impactantes. Es frecuente encontrar series cromáticas ascendentes o descendentes de esta manera: negro - rojo naranja - ocre - amarillo - verde - azul - blanco, que en el siguiente giro invierten su longitud y localización arriba/abajo, adentro/afuera. El contraste positivo/negativo emerge de la inversión de la posición o dirección de la figura, produciendo efectos de reflejo de la imagen como desplegada ante un espejo. La tejedora aclara: “No me gustan los colores tristes. El negro hace ver más los colores finos, los valoriza”. En ocasiones, la trama imita un cesto al pasar encima de la urdimbre; otras veces consigue la transparencia y liviandad de un encaje, evidente en los “collares de Jaibaná”, que parecen un tablero de damas chinas envuelto en bucles que forman redes de rombos y ondulaciones que se contienen y luego atraviesan campos romboidales en secuencias pares de hilos de cuentas, que se duplican y cambian de dirección y tamaño al surcar el espacio poliédrico.

Es factible identificar la conjunción de elementos primordiales del entorno como montañas, quebradas, arcoíris, con las eras de las huertas o las alianzas y cruces de las parentelas, revelando los persistentes sistemas de intercambio que viabilizan la cultura: de bienes, mensajes y mujeres. Las encrucijadas de los bucles generan espirales concéntricas que al virar se reencuentran confrontadas bajo el ritmo 4/8, congruente con la representación de los mundos de abajo y arriba de la cosmogonía Embera, o las oposiciones montaña/arcoíris, pirámide/bucles, a partir de un eje romboidal que las une y separa en un espejo simétrico pero no equivalente, donde la recta se vuelve curva y viceversa.

No obstante, la paciente actividad de las mujeres Embera no concierne a la circunstancia de trabajar como matemáticas, sino por crear como artistas a partir de materiales y patrones inspirados en sus raíces culturales.

La singularidad de la matriz inspiradora –el mito, el rito, la naturaleza humanizada–, permite imaginar y elaborar representaciones que, pese a ser trabajadas en una superficie plana, se destinan a un espacio cuya curvatura corresponde al cuello, la muñeca, el brazo, la pantorrilla, zonas corporales sobre las cuales los diseños giran 360º, reptan, se desenrollan y se transforman sin obstáculo en ese espacio estético, como espiral sin fin del eterno retorno incorporado al relato visual de las chaquiras.

## Voces y sentimientos de las mujeres artesanas Embera

En los trabajos consultados sobre esta etnia, al contrario de lo que podría esperarse, es escasa y leve la mención y los comentarios sobre las chaquiras y el tejido de objetos de atuendo y ceremonia entre los Embera. No obstante, la referencia al uso y producción de adornos –collares, pectorales, manillas y tobilleras– elaborados antes de cuentas de cerámica y de vidrio, se remonta a los primeros intercambios narrados en las crónicas de la conquista y colonización europea. En el mundo Embera */Eyabidá/*, donde la montaña es insignia de adaptación y cambio, unos aspectos de la cultura se ven fortalecidos, y otros debilitados, en un contexto de relaciones interculturales asimétricas y en desventaja con respecto al mundo occidental. Con razón dicen “nosotras no nos adornamos como la gente Capunía, sino con brazaletes, pulseras o manillas de chaquiras nuestras”. El significado de lo que persiste de su cultura ancestral cobra valor de supervivencia, asimilable a una resistencia cultural donde se refugian el pensamiento, la estética y la creatividad Embera ante el mundo.

Al respecto advirtió Amanda González Yagarí, presidenta de la Asociación, con la aprobación de las mujeres que la rodeaban: “La mujer es la memoria. Cuando muere una mujer, no muere una mamá o una abuela; se va una sabiduría, un secreto”.

El “secreto” de las mujeres Embera habita en el saber contenido en la elaboración de objetos a base de cuentas. La representación mental del diseño y sus diferentes motivos; el tamaño; la combinación de colores; el desdoblamiento o giros de las figuras; la alternancia o ritmo de las mismas, exigen un pensamiento matemático, una representación geométrica no convencional del espacio, concentración y conexión espiritual con los objetos que se van a representar, ya sea que correspondan a

la naturaleza o a elementos simbólicos vinculados al mito o al modelo de existencia comunitaria que les caracteriza. Las mujeres aclaran que su secreto también está en "saber combinar colores con la imaginación y la observación de la naturaleza" y por ello mismo, "si no hay concentración, uno mete un color que no es y se pierde el trabajo. Por eso hay que ir despacio para sacar los dibujos y que quede bonito, buscando el color que uno está trabajando". Se refieren así a la concatenación de procesos de observación - pensamiento - creación, desde los cuales establecen conexiones de sentido y formas de representación en imágenes que van a integrar un sistema de significados colectivamente compartido. Las mujeres jóvenes y mayores saben que en el */Okama/* se encuentran los elementos de una ancestralidad que compendia y proporciona modelos de inspiración a través de la compilación de líneas y figuras geométricas basadas en triángulos, rombos y cuadrados, con sus respectivos giros, ensambles e inesperados desdoblamientos.

Una mujer mayor aclara que "los adornos que usamos no son solo color sino figuras con significado". La matriz básica, una línea quebrada que se vuelve camino, serpiente, montaña, río, greca o vasija, o un espacio concéntrico romboidal, induce al concepto de *serie* y de *colección*, desde donde se comprende la abundancia casi irrepetible de variantes, a través del tamaño, la posición, la secuencia, el ritmo y los colores, multiplicando la posibilidad de certificar estilos individuales, algunos de los cuales tienen "dueña", es decir, identificación de origen en una persona o en una parentela reconocida. Sin embargo, las mujeres sienten que fluctúan entre la innovación y el olvido de antiguos diseños, porque "no estamos practicando eso, sino que inventamos cosas que uno observa de acuerdo con el medio; hasta donde conozco, muchos antepasados no tejían figuras de animales como la mariposa, libélulas, árboles, todas esas cosas. Solamente utilizaban el triángulo, el rombo y el cuadrado, combinando colores".

"No tejemos por tejer. Aquí estamos aplicando lo que uno vive y siente, lo que uno piensa que va a pasar en el futuro. Somos artistas: uno piensa y la mano empieza a decorar lo que uno piensa".

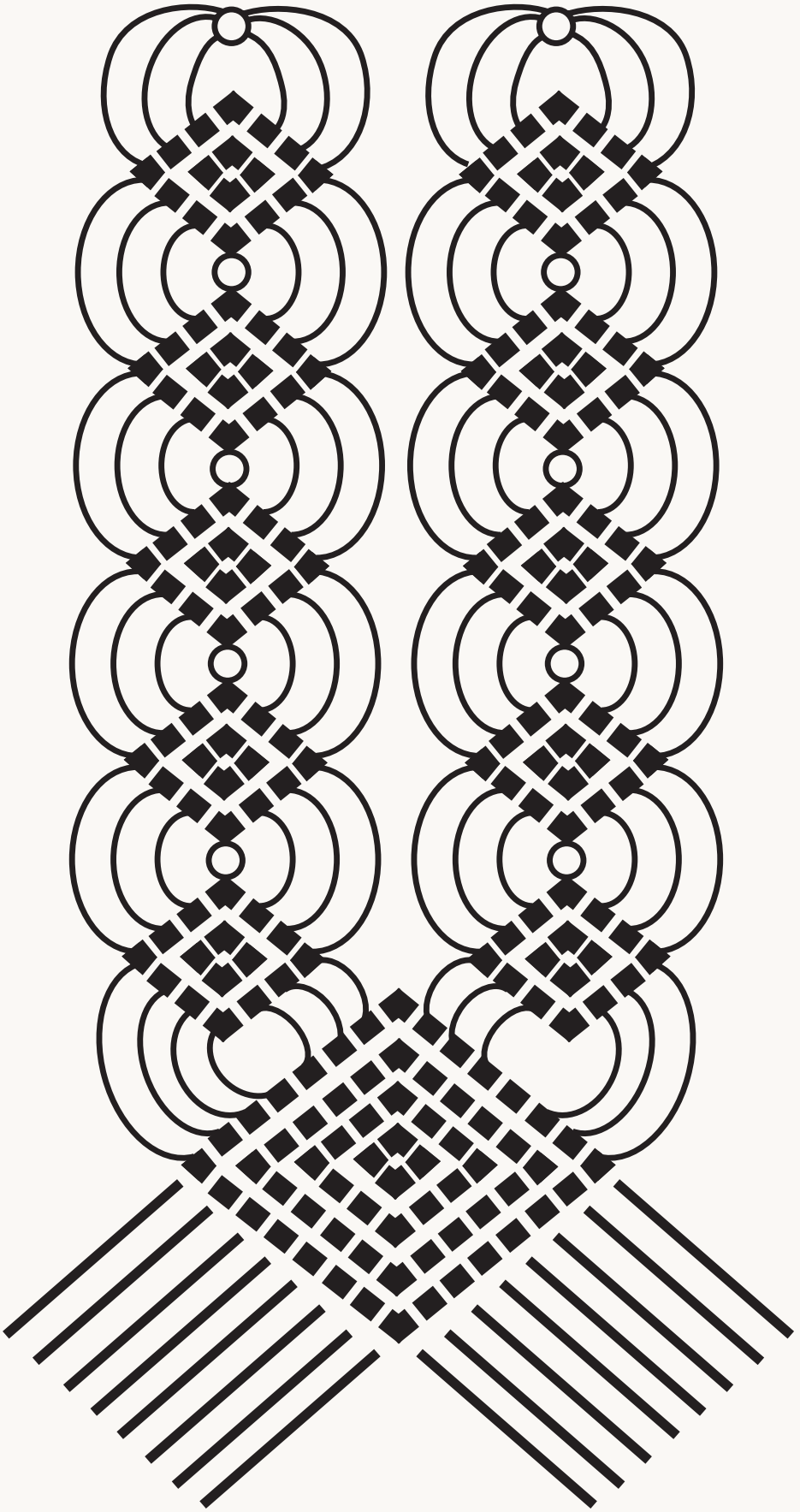
## De la cabeza a los pies, el cuerpo adornado

Mediante un ejercicio de nemotecnia corporal con la ayuda de dos jóvenes madres comunitarias se construyó el siguiente cuadro de referencias ornamentales, a partir del recorrido por una figura articulada, que dio inicio a un diálogo en torno a los nombres de los objetos que una mujer y, eventualmente, un hombre, se colgarían o exhibirían en su cuerpo, según circunstancias cotidianas o rituales.

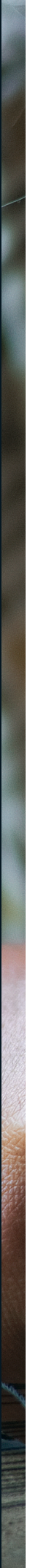
Otra experimentada tejedora compuso la síntesis de esa dimensión estética donde la mujer se dignifica: "Esto no es para el hombre, es para las mujeres. El tejido de las chaquiras hace sentir a la mujer más importante, porque el trabajo que uno está haciendo es un valor que le agrega a la sociedad, como mujer y como persona".

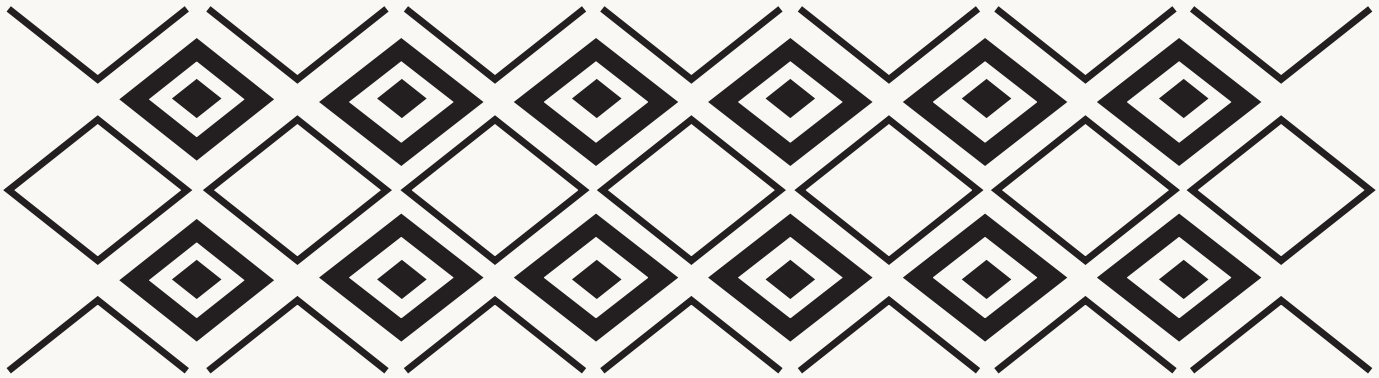
***/MU KAKUA KAPIPIA/ - LOS ADORNOS DE MI CUERPO***

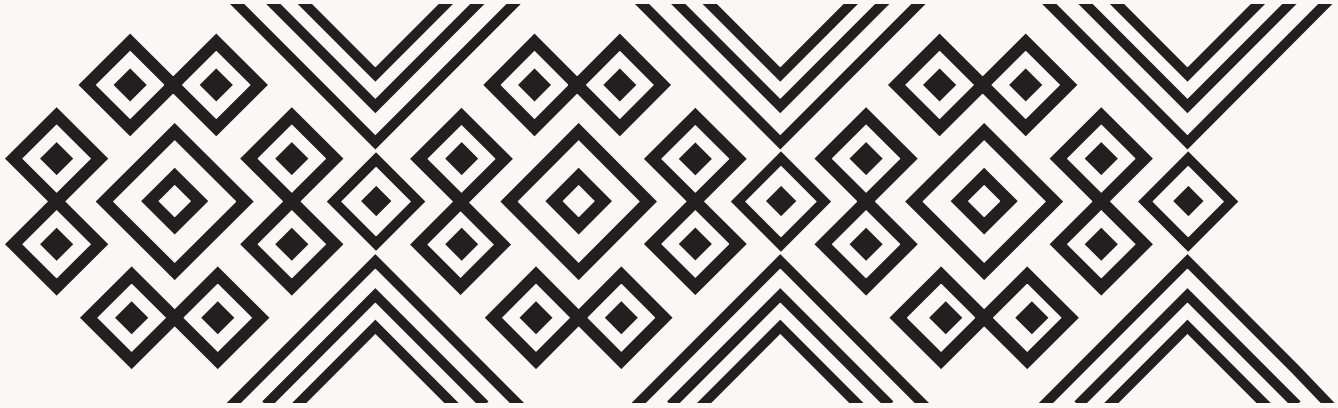
| LOCALIZACIÓN | NOMBRE | OBSERVACIONES |
|---|---|---|
| CABEZA | */Bôrô juê/* - Diadema, hebilla<br>*/Kuru/* - Orejas */Kuru juê/* - Aretes<br>*/Kú/ - Nariz /Ku juê/* - Nariguera | Las figuras basadas en el rombo, el triángulo invertido sobre otro, son identificados como ojos */Dáu/*, o como vasijas de barro */chocos/*: "Los ojos del Jaibaná son más potentes que los nuestros. Brillan e iluminan para curar". Las hojitas que aparecen en diademas y hebillas para el cabello son interpretadas como elementos de curación y corresponden a plantas de carácter mágico o ritual, incluyendo la vistosa flor del "borrachero".<br>Los aretes generalmente reproducen temas florales.<br>Respecto a las narigueras, ausentes hoy entre los */Eyábida/*, las mujeres dicen que antes eran de oro, como muchos de los objetos aquí nombrados. "Nos engañaron", dicen, al referirse a la relación con el mundo occidental. |
| CUELLO */ÔSTA/* | */Otapa/* - Collar con figura<br>*/Okama/*- Pectoral<br>*/Ira Otaubarí/* - Gargantilla, "colgadera" | Para los hombres, sostenidos por una faja de chaquiras de unos dos centímetros de ancho, en cuyo extremo una figura en forma de triángulo invertido o de rectángulo contiene el tema central del adorno.<br>El */Okama/* es uno de los objetos más valorados y apreciados en la cultura Embera. Ostenta el carácter de ícono. En tiempos de antigua, dicen, se hacían como láminas de oro labrado. Utilizado por hombres y mujeres, su mayor tamaño y vistosidad producen un efecto de magnificencia, además de contener elementos de poder y protección asociados a su dueño. Es un objeto que los hombres compran y lucen en sus correrías por otras comunidades. El */Jaibaná/* los posee como señal de poder en su trato con */jais/*, o espíritus. |
| BRAZO */JÚA PÔTA*<br>MANO */JÚA/* | */Juadé juní/* - Manilla o pulsera<br>*/Júa jômide júi/* - Anillo | Uso generalizado en la población Embera y de gran aceptación y uso en el mundo no indígena. |
| CINTURA */KUR/* | */Kur juê/* - Cinturón | Una variante de los aderezos, enfocada nítidamente al mercado. Junto con el */Okama/*, son los objetos de mayor precio de venta. |
| PIE /JÛRU/ | */Jûru pôta júe/*- Tobillera | Este elemento se comercializa, pero observamos que es muy escaso su uso por las jóvenes Embera en la vida cotidiana. |

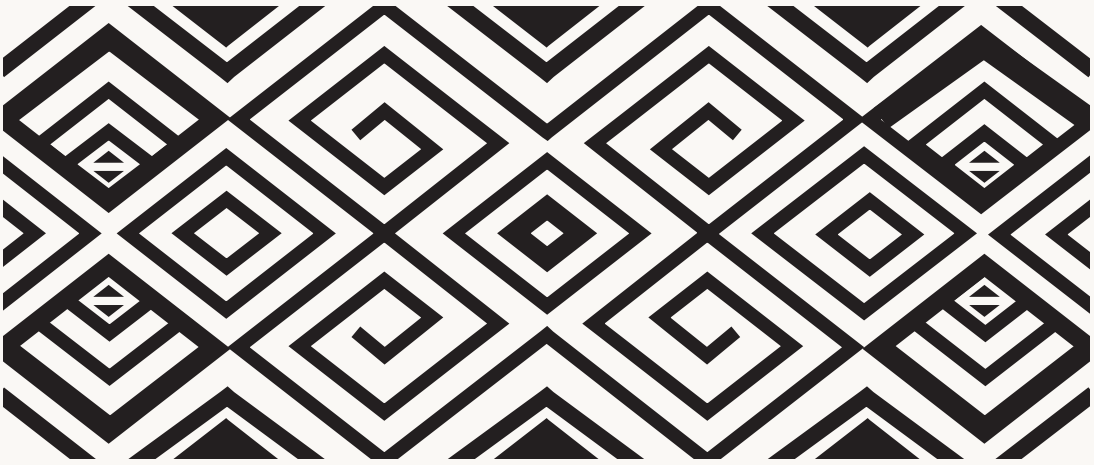


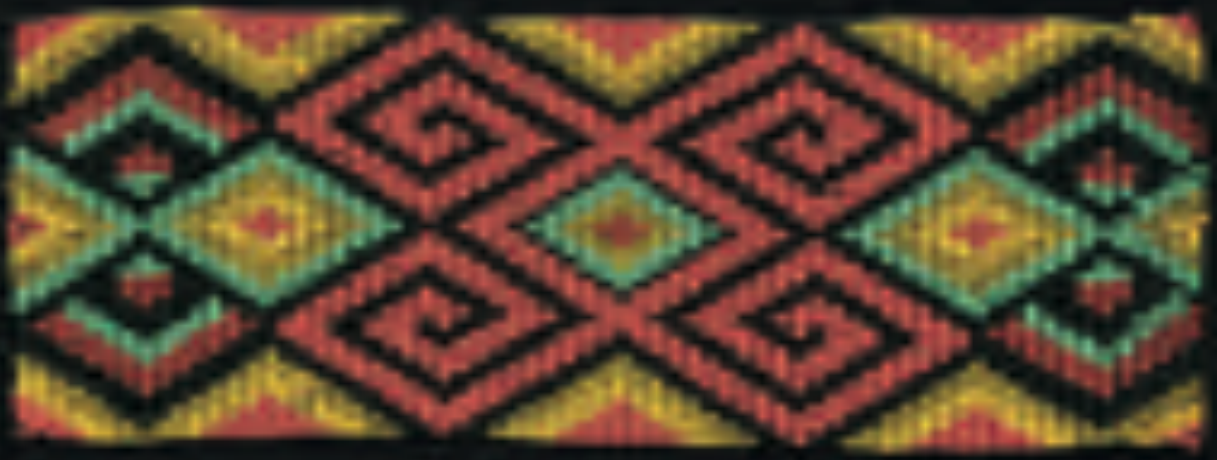
El tejido de chaquira se contiene y amplifica desde un punto que parece desplazarse para reaparecer como un estallido de rombos y líneas que capturan la ilusión del arco iris, la sensación de las montañas, la sinuosidad del río, el destello solar, y el ojo del jaguar.

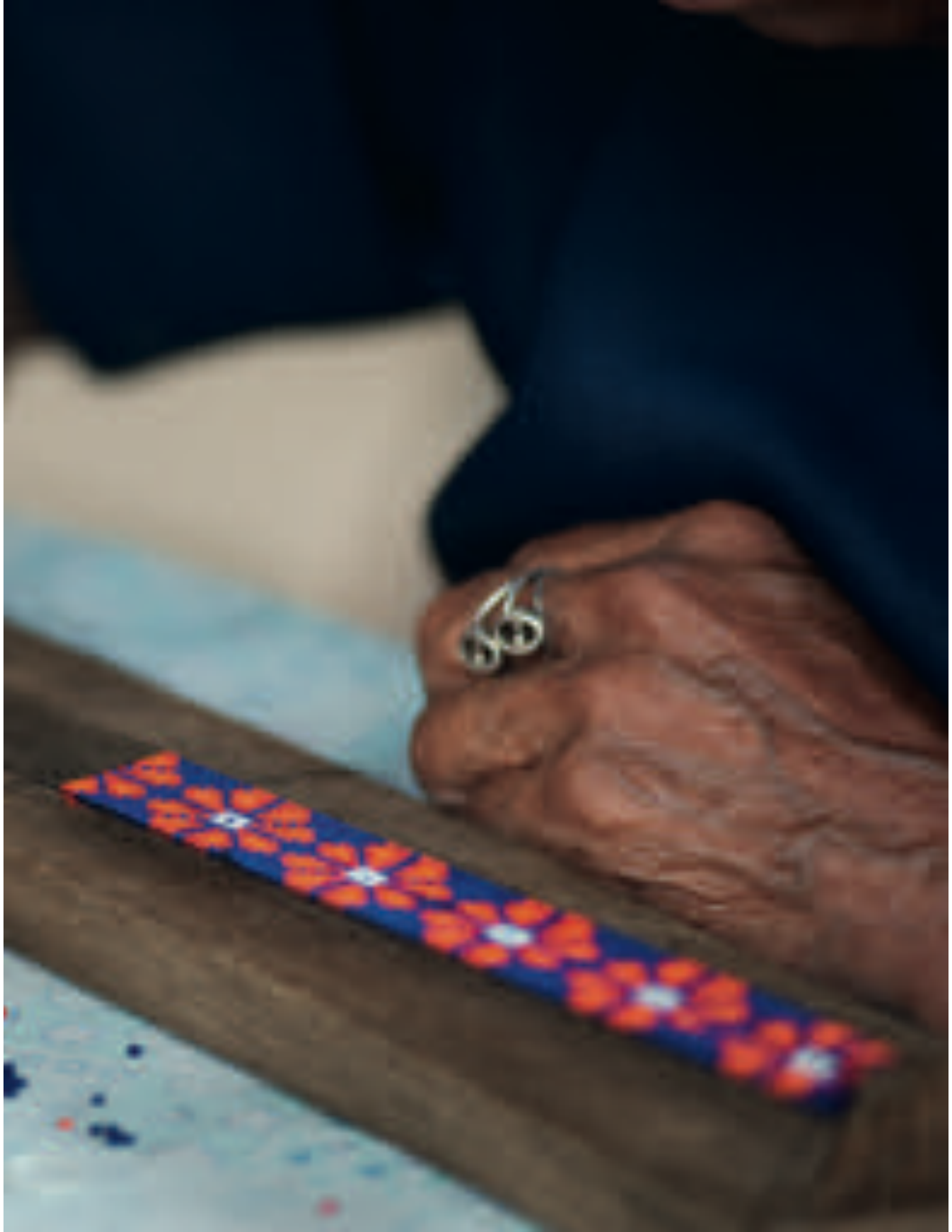


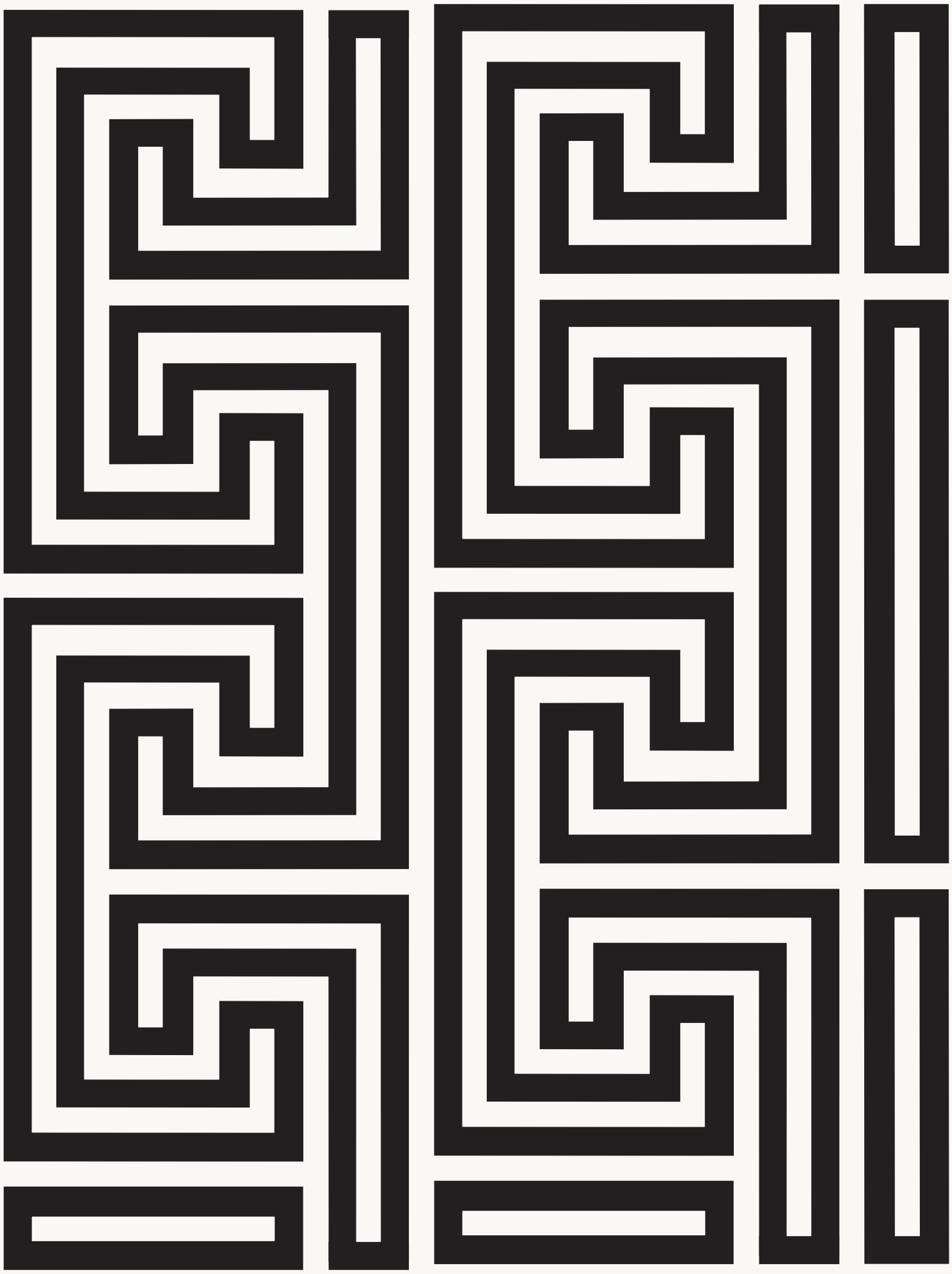












# MOLAS
## LABERINTO DE SÍMBOLOS EN EL ATUENDO TULE

Édgar Bolívar Rojas

*"Cuna quiere decir superficie de la tierra donde habita el ser humano. Todos somos cunas. Tule significa identidad indígena de nuestra cultura. Tule soy yo"*[1].

La existencia del mundo Tule se diluye en el origen de los tiempos y la profundidad de la memoria[2]. Los Tule se asientan en la región del Darién que incluye el golfo de Urabá, parte del curso del río Atrato en Colombia, y las Islas de las Mulatas (archipiélago de San Blas) en Panamá. En Colombia existen dos resguardos, en Arquía, municipio de Ungüía (Chocó), y en Caimán Nuevo, entre los municipios de Turbo y Necoclí (Antioquia), llamado *Ipkikuntiwala*[3].

El río Caimán y sus afluentes riegan un territorio de serranías y bosques de apetecidas maderas, frecuentes claros de pastizales ganaderos y huertas de diversidad que generan comercio con el mundo *Wala* (occidental, blanco, no Tule). En esta ocasión la cosecha de aguacates llenó varios camiones y se avecinaba el tiempo de dulces y carnosos zapotes cultivados en la montaña. El aire es puro, pululan las aves y todavía se practica la caza menor con ayuda de perros, bodoqueras y trampas. Predomina una economía familiar de autosubsistencia en un contexto de relaciones de gobierno y autoridad masculinas, centradas en los jefes de familia, caciques, *neles* y *sailas*[4].

Más que una prenda, la mola es un símbolo de identidad que cubre al conjunto de la sociedad Tule. Nacer mujer y cruzar las diferentes fases rituales de la existencia implican una íntima relación con estos coloridos lienzos que visten, adornan, diferencian y afirman la pertenencia étnica y la condición de género. Mola y mujer se funden en un sistema corporal vestimentario que simultáneamente es arte, mensaje, código y relato, pero también un deleite originado en el juego imaginativo de las formas y los colores, como expresión subjetiva de la creación y la representación en el plano estético.

La difusión y valoración de esta confección artesanal captura el interés de los occidentales como objeto decorativo, de colección o de distinción, bajo las diversas formas y usos que experimenta en el circuito comercial y del consumo del mundo *Wala*. Puesta en el exterior de su ámbito de origen, o como resultado de demandas por la diversificación e innovación, la mola, ese admirado y tradicional panel de tela de algodón de 50 x 50 centímetros, se ha vuelto el soporte o el toque exótico en la manufactura de otros artículos que de tiempo atrás tomaron la forma de billeteras, tapices, almohadones, zapatillas, estuches de lentes, de lapiceros o teléfonos móviles, manteles, correas, chalecos, sombreros, cuellos y mangas para vestidos, bolsos, adornos navideños y otros accesorios, hasta su reproducción industrial en vajillas decoradas, o la copia, imitación y variaciones de la técnica y la composición en talleres urbanos al servicio de diseñadores de vestuario y prendas de pasarela. La mola ha sido incorporada al sistema global de imágenes y, en consecuencia, la tensión entre la producción tradi-

**1** Palabras de Abadio Green Stocel, *Manikewiktikinia, Saila* (autoridad tradicional) de Caimán Nuevo. En *Los Pueblos Indígenas de Colombia: un reto hacia el nuevo milenio*. Memorias. Organización Indígena de Colombia (ONIC), Ministerio de Agricultura y Desarrollo Rural, Bogotá, 1998, p. 24.

**2** La información de campo surge de la afable relación establecida con Nazario Uribe Echavarría, experimentado líder de Caimán Alto, anfitrión de nuestra visita, y con sus laboriosas hijas y esposa. El nombre y apellidos, como suele suceder, fueron impuestos por sus padrinos de bautismo, bajo la influencia de las órdenes misioneras en la región. Nazario se ríe de ello diciendo que tiene "apellidos de paisas ricos". En la zona visitada son frecuentes los apellidos Martínez, Espitia, Arteaga, Meléndez. Para llegar a la casa de Nazario cabalgamos cerca de cuatro horas, en sinuoso recorrido.

**3** El Resguardo de Caimán Nuevo tiene dos cabildos y dos caciques: Caimán Bajo y Caimán Alto.

**4** Estos dos términos designan autoridades tradicionales del mundo sagrado y el gobierno de la sociedad Tule. Los caciques son jefes de los Cabildos, por lo general jóvenes que lideran fisuras generacionales e ideológicas con respecto al espacio mítico y ritual del saber ancestral Tule, incluido el universo estético y simbólico de las molas, un sensible campo de tensiones entre género y cultura, que se suma al de la presión por las tierras y el conflicto armado entre fuerzas legales e ilegales de los *walas*.

cional para el autoconsumo, acorde con la lógica y los significados del uso cotidiano y ritual de la mola, frente a las exigencias de innovación originadas en estéticas, símbolos y usos ajenos, flotan sobre las mujeres Tule que pretenden la autonomía como artesanas y el reconocimiento y la dignidad como mujeres, dentro y fuera de las fronteras de la sociedad y la cultura.

Tenemos entonces la mola como atuendo diferenciador étnico y distintivo de género, producida en una red de relaciones impregnadas de contenidos míticos, simbólicos y rituales de elevado sentido estético, rasgos que transportan este objeto a un sistema de significación en sí mismo, pero también en relación con otros objetos vestimentarios de las mujeres Tule[5]. El sistema vestimentario que impregna a la mola de valores simbólicos, estéticos y de protección, se ordena en relaciones de contraste, complementariedad y oposición con los demás componentes: *parumas*, telas importadas anudadas a la cintura como faldas; rasos en gamas cromáticas que contrastan con el lienzo de diseños abstractos o naturalistas que componen las blusas; cintas en zigzag que adornan y marcan límites de la prenda en el cuello, mangas y otros bordes; narigueras de oro que atraviesan la base nasal; aretes de monedas de plata y láminas doradas; collares de cuentas, dientes de pequeños mamíferos, monedas y breves dijes de plata; fajas de chaquiras con diseños geométricos ceñidas en las muñecas, antebrazos, tobillos y pantorrillas; sutiles líneas de decoración facial con tintura de *jagua*.

La mola comunica y dialoga con la totalidad del atuendo y adornos corporales, en un conjunto coherente de valores cromáticos y de diseño, de forma y contenido, de símbolos y significados que, como en cualquier lenguaje humano, posibilita construir series infinitas de combinaciones y sentidos a partir de un número finito de elementos, como acontece con los productos de la imaginación poética, literaria y artística. Allí está la clave del lenguaje creativo de la mola y su diversidad, el mismo que dificulta encontrar réplicas iguales en el conjunto de las posesiones de una mujer o una comunidad. El deseo de originalidad y el sentimiento de agrado, asociados al goce estético de recrear la tradición, son para las mujeres Tule un poderoso soporte emocional durante el proceso de confección de estos laberintos de color y simetría. Además, las Tule son sensibles al gusto de lucir bellas y transferirlo a sus hijas para el desenvolvimiento de sus vidas.

En cualquier momento surge la inquietud por las fuentes de tan exuberante torrente creativo y entonces el mito y la historia convergen en una explicación coherente: la mola no existió desde el comienzo. Las mujeres Tule aprendieron a fabricarla como regalo de *Olonatili*, la madre ancestral que tuvo acceso al conocimiento sagrado de las especialistas de las tijeras. La autodefinición de las Tule como "mujeres de conocimiento", preserva ese saber que representa el acceso a las diversas capas de la Tierra, la Naturaleza y el Firmamento, una metáfora de la confección de la mola mediante superposición de telas de colores que permiten emerger, con la ayuda de tijeras, agujas e hilos de colores, esos sorprendentes diseños cuya elaboración por duplicado, para el frente y la espalda de la portadora, demanda el trabajo de muchos días.

Desde los primeros contactos con los europeos en el siglo XVI, las crónicas describen la habitual desnudez total o parcial de hombres y mujeres Tules, pero a cambio cubiertas su piel y rostro con pinturas y complejos diseños de arabescos y grecas, con collares de cuentas y láminas de oro a manera de pectorales, narigueras y pendientes, que deslumbraron la mirada de los forasteros[6] y dieron curso a un capítulo de la historia colonial que culmina, en palabras de la célebre misionera antioqueña la Madre Laura, con la sentencia: "Indio vestido, indio conquistado"[7]. Entonces se vuelve comprensible que, como en todos los casos documentados por viajeros y etnógrafos, buena parte de lo que hoy se considera como "atuendos tradicionales" de carácter étnico, sean adaptaciones y sincretismos resultantes del horror occidental a la visión de los cuerpos desnudos que, en realidad, han sido siempre cuerpos tatuados, pintados y adornados, bajo patrones estéticos emanados de ancestrales cosmovisiones y procedimientos rituales. Apoyados en esa tradición, la gente Tule trasladó los patrones pintados en el rostro y el cuerpo a la superficie y textura de las telas, mediante retazos aplicados y cosidos con hilo, retomando con variantes las pictografías corporales, los ornamentos de los calabazos tallados y las figuras tejidas en la cestería, objetos que almacenan la memoria de motivos geométricos más sencillos, aporte casi extinto de la mitad masculina Tule a la preservación de su cultura. Cestería doméstica y utilitaria de uso personal eran de uso común en las viviendas y formaban parte del ajuar femenino para almacenar y transportar sus elementos de trabajo –tijeras, hilos, agujas, retazos

5 Clara Aramburo, Alicia Londoño. *La /Mola/*. Monografía de grado, Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología, Medellín, 1982, p. VII.

6 "Trazan figuras de hombres, de cuadrúpedos, de aves, de árboles, y de cualquiera otra cosa, en todas las partes del cuerpo, especialmente en la cara. Pero las figuras que hacen, grandes o pequeñas, según su fantasía, no imitan muy bien los objetos naturales. Las mujeres se encargan de este oficio, en el cual se complacen mucho. El rojo, el azul y el amarillo son los colores que prefieren a causa de su brillo y atractivo. En: *Los viajes de Lionel Wafer al Istmo del Darién –cuatro meses entre los indios–*, Colección Biblioteca Popular de Urabá. Medellín, Ediciones Gráficas, 1990, p. 106. Wafer, cirujano inglés, permaneció entre los Tule en el año de 1681, siendo curado y restablecido de sus heridas por sus homólogos indígenas.

7 Laura Montoya Upegui (Madre Laura). *Cartas Misionales* 1915 1922, Coculsa, Madrid, 1960. En Aramburo/Londoño, La /Mola/, Universidad de Antioquia, 1982.

de tela– en las ya olvidadas canastas con tapa decoradas con figuras geométricas resaltadas en fibras teñidas de rojo o negro.

Es así como la mayor parte de los autores sitúan hacia la segunda mitad del siglo XIX el surgimiento y la generalización de la producción y uso de las molas, así como su gradual expansión, demanda y estudio como síntesis visual del mundo simbólico Tule[8]. Pero cuando la pregunta se dirige hacia el futuro, en el marco de alternativas de permanencia y sostenibilidad, la respuesta la proporcionan las mujeres con iniciativas que sacuden y revitalizan la tradición cultural y el armazón sociológico del mundo Tule. Ya se hizo referencia a la prevalencia del poder, el gobierno y la autoridad en cabeza de los hombres. Con respecto a la mola, el criterio dominante de estos es que debe continuarse con su uso sin apartarse de los motivos ancestrales de carácter geométrico abstracto y contenido mitológico, y expresan su recelo frente a las innovaciones como si fuesen una amenaza o el inicio del resquebrajamiento de la identidad y la tradición cultural.

Por su parte, las mujeres mantienen otros puntos de vista y han asumido decisiones inéditas para la cultura. Se han asociado en una cooperativa y este proyecto se ha sostenido desde el año 2000, dando una lección a los hombres sobre su capacidad de generar un tipo de organización nueva en beneficio de la mujer y la comunidad. En los relatos de Nazario y su hija Rosmery, líder de la Asociación Indígena de Mujeres Artesanas –ASOIMOLA– del Resguardo Tule de Caimán Nuevo, se dibuja el brío con el cual los Tule han defendido su tierra, su organización y su cultura. Es el mismo que se mantiene desde hace once años cuando en el Sexto Congreso de la Organización Indígena de Antioquia –OIA– las mujeres reclamaron el derecho a la participación activa en la toma de decisiones en la organización local, zonal y regional, además de la reivindicación de sus labores en el proceso de transmisión de saberes a sus hijos e hijas, junto con su condición de artesanas que contribuyen a la economía doméstica y a la conservación de la cultura, en el marco de sus actividades en torno a la Tienda Comunitaria, la Cooperativa y la Asociación de Mujeres Artesanas.

Fruto de la persistencia, muchas veces en contravía del deseo masculino de mantener a sus mujeres en el cerco de las funciones domésticas y de crianza, ASOIMOLA fue premiada el 8 de marzo de 2011, Día Internacional de la Mujer, con el *Galardón Antioqueña de Oro* en el ámbito económico. La Secretaría Departamental de Equidad de Género de Antioquia tuvo el acierto de reconocer los méritos y esfuerzos de 59 mujeres Tule que con su trabajo difunden y fomentan la memoria de la mola como símbolo ancestral de la cultura. El galardón también exalta su participación exitosa en ferias nacionales anuales en Bogotá y Medellín, Expoartesanías y Hecho a Mano respectivamente. Para las mujeres del Resguardo Tule de Caimán Nuevo, este reconocimiento ha revitalizado su labor, ha dignificado su posición dentro de comunidad y de cara a las autoridades y el gobierno de *neles* y *sailas*, para emprender autónomamente el proceso de formación y mejoramiento de la calidad de la producción artesanal de la mola.

Esto no significa abrir las compuertas hacia la producción seriada de motivos estandarizados. La distinción recibida con alborozo representa la oportunidad para formarse y perfeccionar la técnica, hacer intercambios y pasantías con otras mujeres indígenas artesanas del país y del mundo, adquirir materias primas en mayor volumen y mejor calidad, sustituir las máquinas de coser obsoletas, sacar mayor provecho del taller de confección de la Cooperativa de la Asociación. Es decir, mejorar la calidad de vida en el Resguardo activando el patrimonio inmaterial que se plasma en su trabajo creativo.

En definitiva, significa la opción de abrirse a ferias y mercados, emprender innovaciones cuidadosas a partir de la técnica y temas ancestrales. Al tratarse de una opción nueva en las formas organizativas de la sociedad Tule, con valor de conquista de género, los hombres intentarán gobernar local, zonal y regionalmente con la participación de las mujeres, elegidas entre las mejores y más representativas artesanas portadoras de la tradición, de modo que conjuntamente fortalezcan esta alternativa de relaciones de equidad en el comercio con el mundo *Wala*. La mola, símbolo global de identidad, elemento vestimentario de la mujer Tule dentro y fuera de su cultura, lienzo gráfico protector contra los malos espíritus, recurso de escritura y narración del cosmos Tule, permanecerá como hasta ahora, elemento insustituible entre lo antiguo y lo nuevo, la tradición y la modernidad, el valor de uso y el valor de cambio.

---

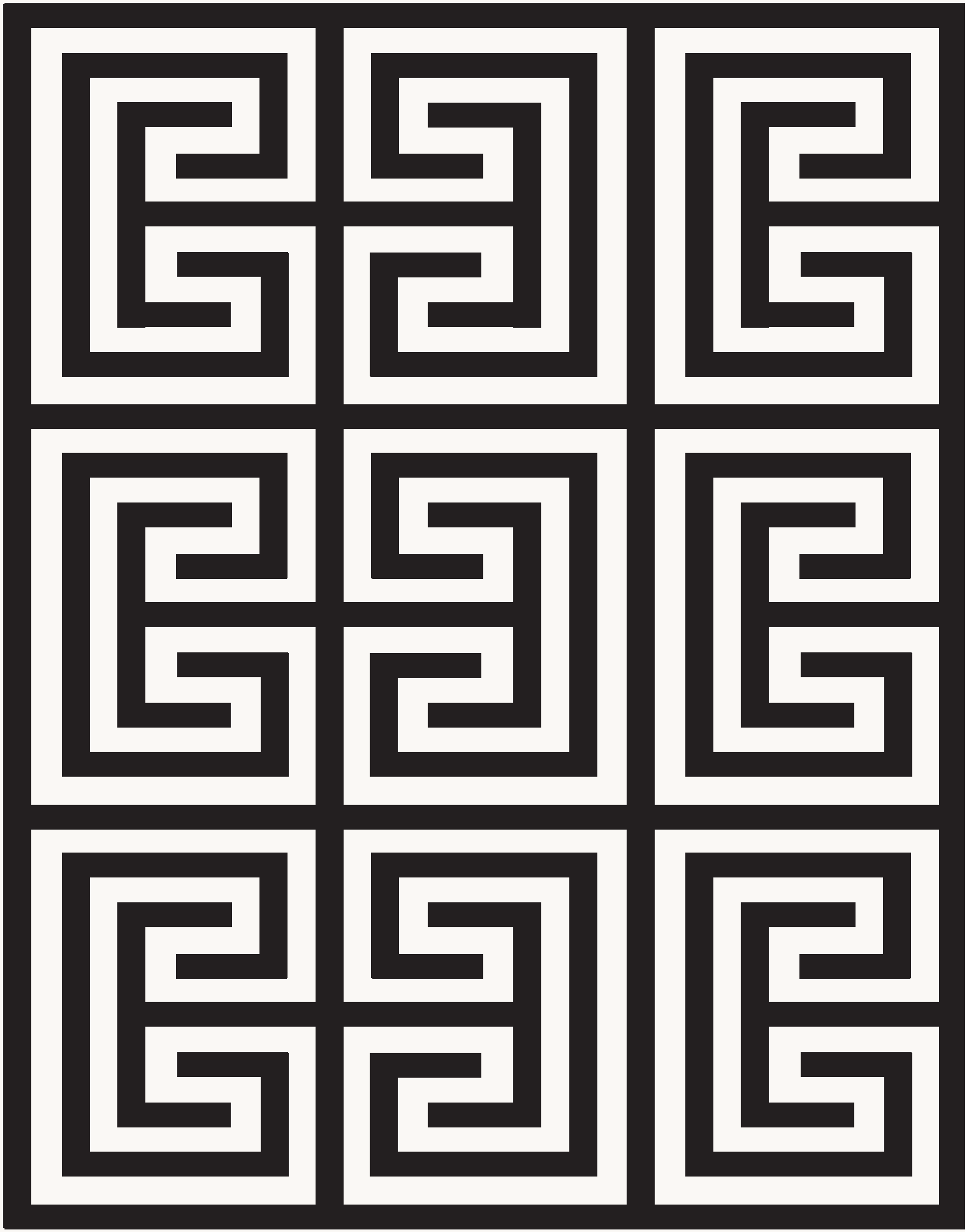
**8** Las bases conceptuales y metodológicas de una interpretación de estas complejas manifestaciones del arte étnico, entendidas como sistemas que se desdoblan, se invierten y adquieren movimiento, se originan en la obra de Franz Boas con respecto a las artes de los pueblos de la costa noroeste de América (*Primitive Art*, 1927); Claude Lévi-Strauss siguió esta senda y aplicó el análisis a las estructuras inconscientes de la cultura que dan sentido a estas producciones del espíritu humano, en el famoso estudio comparativo "El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América" (incluido en *Antropología estructural,* 1958). Más recientemente, pueden citarse rigurosos trabajos como el de Lawrence Hirschfeld ("La estética de los cuna: un análisis cuantitativo", en: *Arte indígena en Colombia*. Cultures del Món, Castell de Bellver, Ajuntament de Palma, 1992. Basilio Baltazar, editor), o el impactante, profundo y poético libro del etnólogo francés Michel Perrin, *Magnificent Molas*. *The art of de Cuna Indians*. Flammarion, 1999. En el mundo académico y del diseño aplicado la referencia a este universo cultural es una rica veta de investigación e inspiración, a semejanza de como ocurre día tras día entre las mujeres Tule.

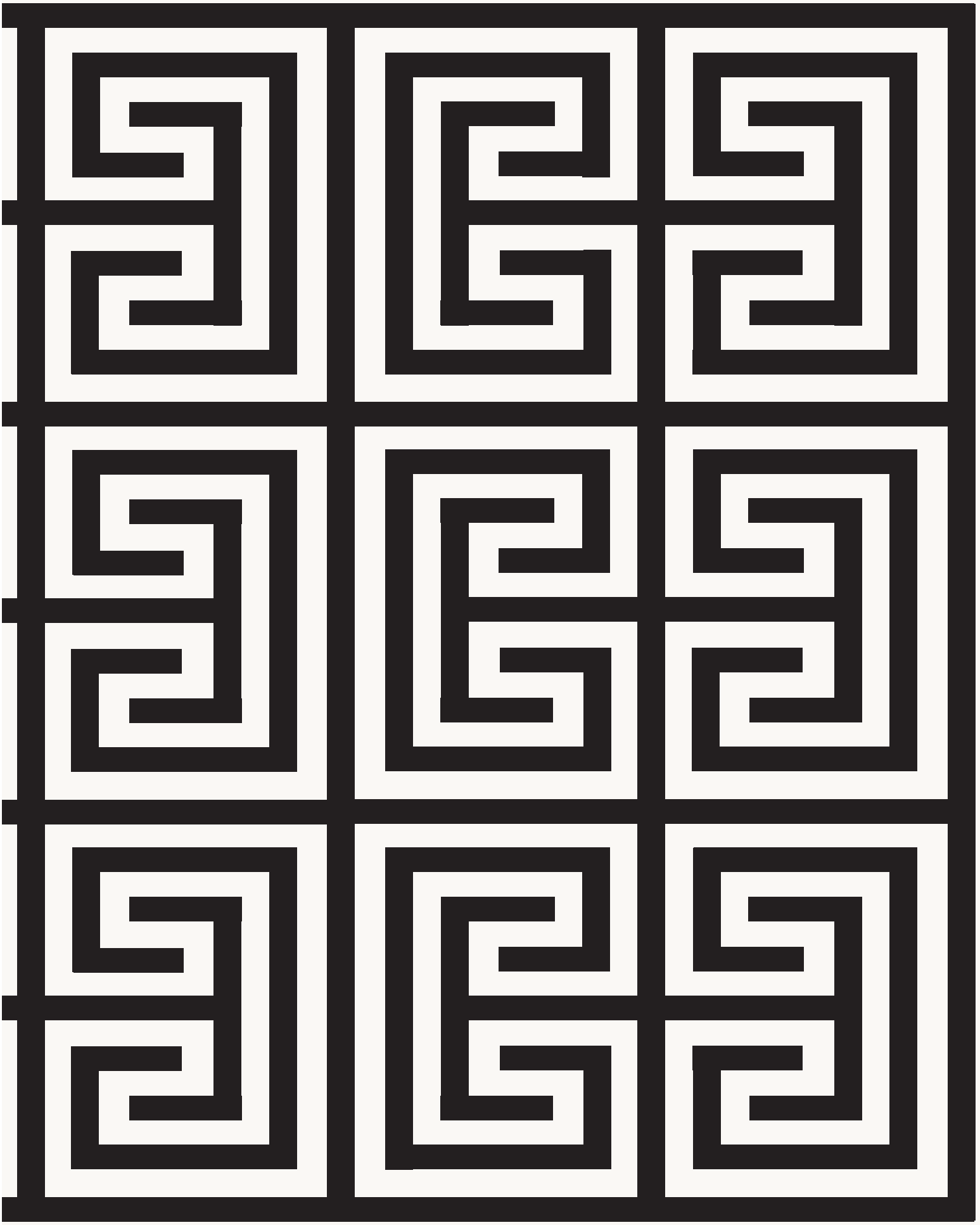
Con toda certeza puede anticiparse que no ocurrirán cambios significativos en los componentes básicos, a saber: las gamas cromáticas preferentes con predominio del negro, el blanco, el rojo, el amarillo y el naranja; el uso de parches de tela; la fina costura de los bordes; la presencia de festones, líneas, triángulos, grecas, círculos y galones multicolores, todo ello seguirá vivo y vibrante. Desde el punto de vista formal y del origen, prevalecerán las representaciones fantásticas y geométricas, así como las representaciones naturalistas de plantas y animales; algunos diseños occidentales circularán episódicos y efímeros al vaivén de las modas; se representarán figuras humanas y se registrarán innovaciones tecnológicas del mundo *Wala*, en simultaneidad con la intensificación del comercio.

En concordancia con la cosmovisión que narra y representa el mundo organizado en ocho planos superpuestos, cuatro de ellos pertenecientes al "mundo de arriba" y los otros cuatro al "mundo de abajo", y salvaguardando el dualismo que impregna la vida cotidiana y ritual de los Tule, la simetría de las figuras se preservará como ahora, oscilando entre simetría bilateral y simetría cuadrilateral, con variantes de simetría horizontal y vertical. Seguirá siendo punto de partida del diseño la subdivisión del lienzo a partir de un cuadrante central, principio formal y material que origina segmentaciones del espacio mediante franjas verticales de un solo tono, o la representación de figuras geométricas que llenan la superficie, como triángulos, círculos, grecas. Los matices del color primario y secundario, así como su brillo, seguirán constituyendo rasgos prominentes de la confección de la mola, del mismo modo que la densidad o complejidad de este producto cultural seguirá articulada al efecto de las veces que cambia de color en sentido horizontal, vertical u oblicuo[9]. Como concierne a dinámicas de la cultura, las innovaciones enriquecerán la memoria, y la memoria cultural será la base de las innovaciones. Se trata, simplemente, de una ley de la vida.

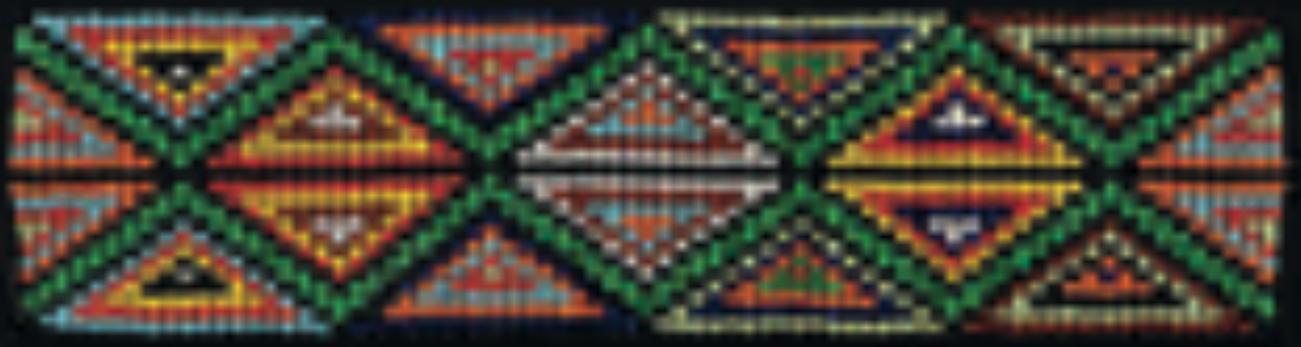
Posiblemente este escenario induzca a pensar que todo seguirá "igual pero distinto". La conclusión evidente y respetuosa es que si la mola se desgaja de su contexto cultural vestimentario, adquirirá insospechados significados y funciones fuera del control de las creadoras, las mujeres Tule asociadas para producir artesanalmente este apetecido objeto étnico. Si la mirada involucra la integralidad del universo social y simbólico que sustenta la manufactura, uso y circulación de este hipervalorado producto cultural, el camino abierto por la tenacidad de las mujeres Tule es un apasionante campo de experimentación cultural y un desafío hacia el futuro: fortalecer la cohesión social, salvaguardar y transmitir esos intangibles denominados conocimiento, saberes técnicos, destrezas, inspiración, para crear obras excelentes; finalmente, enfrentar el reto de innovar el uso de la técnica aprovechándola en otros objetos y usos, preservando derechos de origen, de propiedad y autoría colectiva. Mientras tanto, por puro deleite sensorial, la Mola Tule, rectángulo mágico de vibración y movimiento, breve lienzo de laberintos y fantasías, seguirá siendo uno de los objetos étnicos, éticos y estéticos más bellos del mundo.

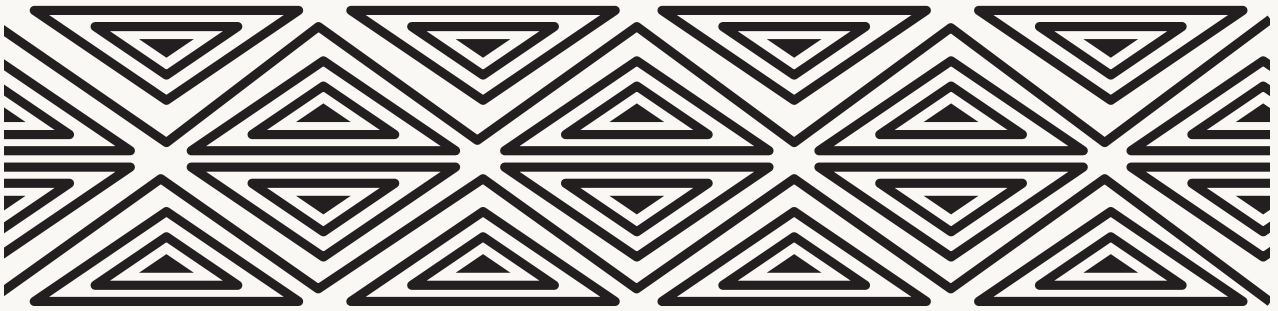
9 Hirschfeld Lawrence. "La estética de los cuna: un análisis cuantitativo", en: *Arte Indígena en Colombia*. Cultures del Món, Castell de Bellver, Ajuntament de Palma, 1992. Basilio Baltazar, editor. pp. 50 y siguientes. Siguiendo una rigurosa metodología en campo, Hirschfeld muestra que asimetría y densidad son valores preferenciales que las mujeres artesanas estiman como importantes en el proceso de venta de la mola.

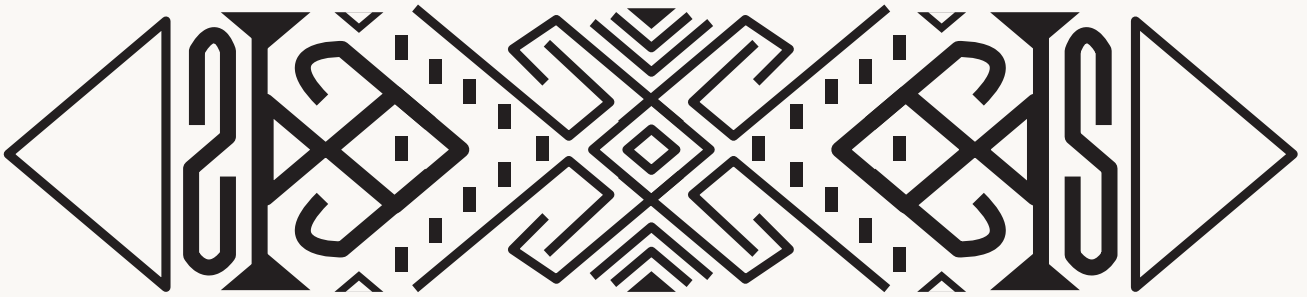


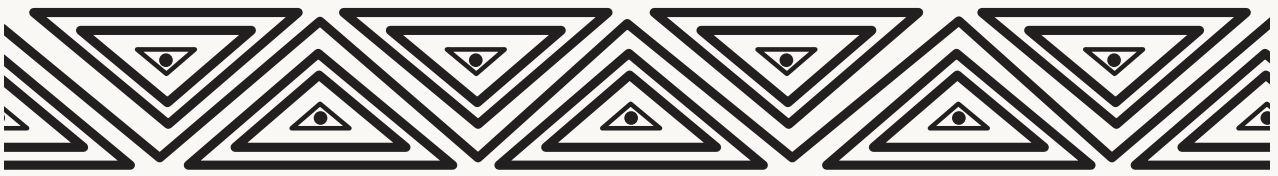


...Narigueras de oro que atraviesan la base nasal; aretes de monedas de plata y láminas doradas; collares de cuentas, dientes de pequeños mamíferos, monedas y breves dijes de plata; faja de chaquiras con diseños geométricos ceñidos en las muñecas, antebrazos, tobillos y pantorrillas...

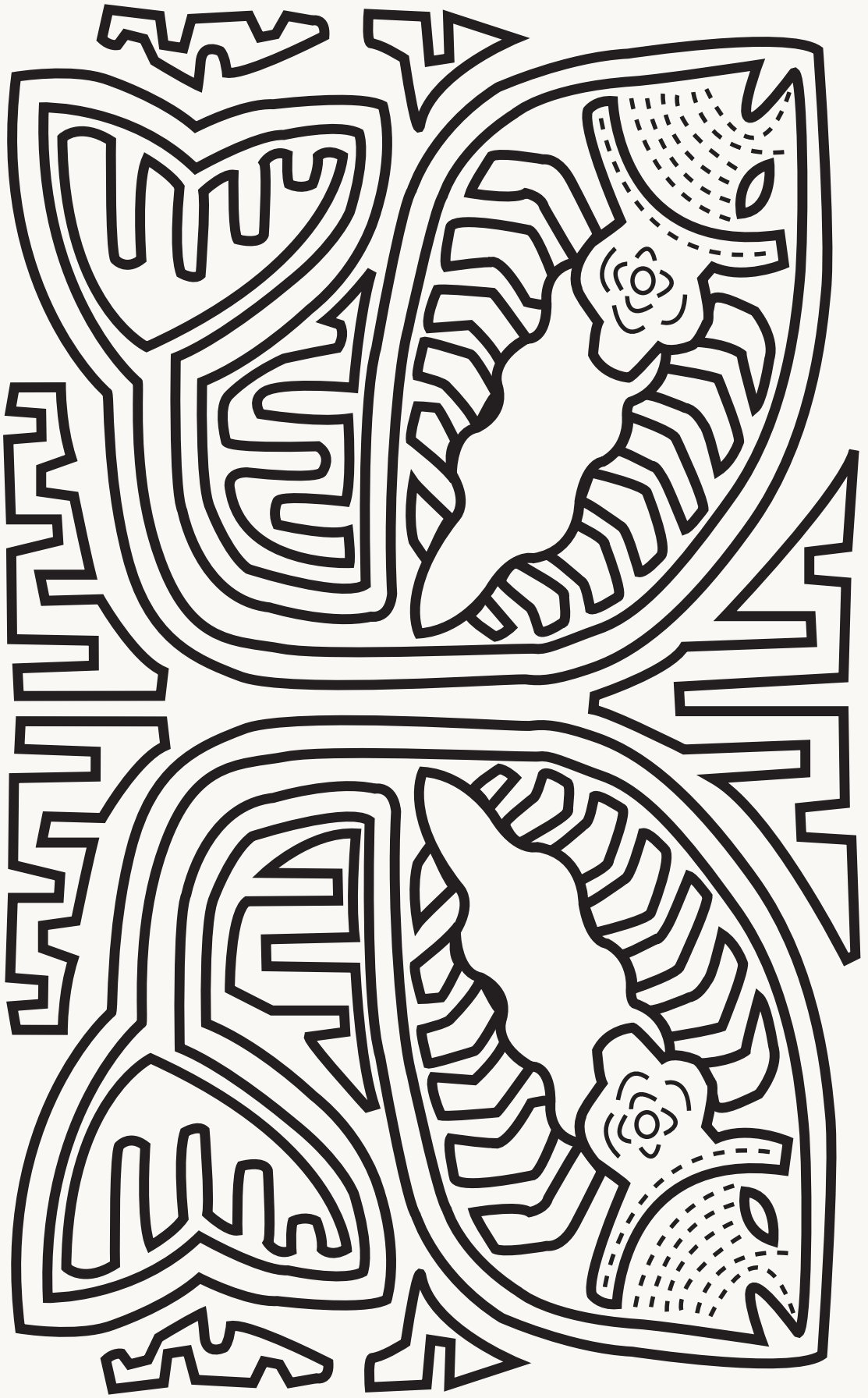


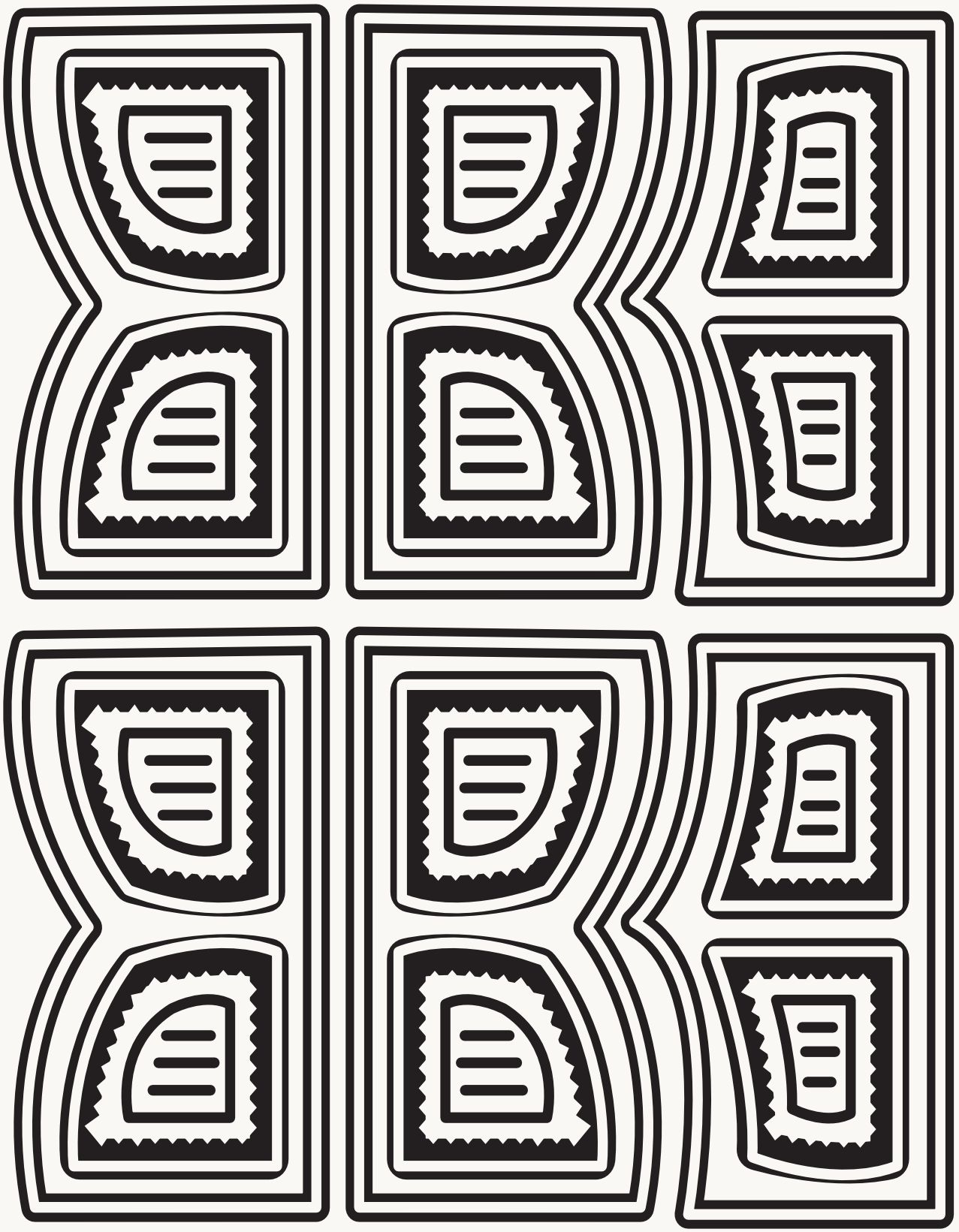






La mola comunica y dialoga con la totalidad del atuendo y adornos corporales, en un conjunto coherente de colores cromáticos y de diseño, de forma y contenido, de símbolos y significados que, como en cualquier lenguaje humano, posibilita construir series infinitas de combinaciones y sentidos.





# LOS DIBUJOS EN LA CAÑA FLECHA, SÍMBOLO DE PERSISTENCIA DE LA HERENCIA CULTURAL ZENÚ

Lyda del Carmen Díaz

## Localización

El Pueblo Zenú habita un territorio ancestral y colectivo ubicado al noroccidente de Colombia, en los departamentos de Córdoba y Sucre, entre los ríos San Jerónimo y Sinú, en las sabanas de los municipios de San Andrés de Sotavento y Sampués. Los Zenú también están en pequeños asentamientos en Antioquia, Chocó y sur de Bolívar[1].

Políticamente el Resguardo de San Andrés de Sotavento de los Zenú está organizado a través de cabildos locales, alrededor del Cabildo Mayor[2] presidido por una Asamblea de Cabildantes y esta por una Junta Central[3].

## Las raíces

En el actual territorio de los Zenú se han reconocido arqueológicamente dos ocupaciones prehispánicas no contemporáneos entre sí: la Tradición cerámica modelada pintada "que habitó este territorio desde antes del siglo I hasta el siglo X de nuestra era" y la "Tradición cerámica incisa alisada" que habitó a partir del siglo XIV[4]. Con la tradición más antigua se ha relacionado la cestería y los tejidos de fibras naturales que se hacen hoy en día en las llanuras del Atlántico. Específicamente, los diseños tupido de fibra, entre los cuales se destaca la decoración del popular sombrero vueltiao, varios de "los dibujos y pintas" son o se derivan de los diseños elaborados con pintura roja sobre las vasijas globulares con cuello de Montelíbano y Vitoria: líneas paralelas horizontales muy juntas, intercaladas con hileras de triángulos o rombos[5].

Según los estudios de Plazas y Falchetti, "la producción artesanal del sombrero vueltiao es moderna, la industria misma es de origen indígena y podía tener gran importancia en el Bajo San Jorge, región que también fue durante mucho tiempo la abastecedora de caña flecha para la producción externa de sombreros"[6].

De estos estudios se deduce que en territorio Zenú se daba una especialización regional de actividades económicas: "San Andrés de Sotavento actuaba como centro de distribución de productos de la región, la zona inundable (*y su eficiente sistema de canales y terrazas*[7]) abastecía de alimentos, materias primas y objetos manufacturados, los Finzenú, producían orfebrería, tejidos de algodón y de fibras vegetales"[8], específicamente para los tejidos se utilizaba una materia prima local y allí se manufacturaban los objetos.

La presencia de orfebrería y otras manufacturas en la región permite afirmar "la existencia de una producción local,… así como la participación de la zona en un extenso sistema de intercambio… con un sistema comercial bastante desarrollado en lo que no eran relaciones de trueque las que se daban, sino una red de intercambios con centros de redistribución"[9].

## Los Zenú en el siglo XXI

El actual pueblo Zenú se caracteriza por una organización social de énfasis matrilineal y herencia bilateral, familia extensa nucleada en torno a la casa paterna; se destacan las relaciones de compadrazgo como una de las formas de co-

**1** Fuente: www.etniasdecolombia.com, año 2006.
**2** Ídem.
**3** Roger Serpa Espinosa. *Tejeduría en caña flecha y cestería del Resguardo Indígena Zenú*, Montería, febrero de 1987.
**4** Clemencia Plazas y Ana María Falchetti de Sáenz. *Asentamientos prehispánicos en el Bajo río San Jorge*, impreso por Litografía Arco, Bogotá, 1981.
**5,6** Ídem, p. 77.
**7** Subrayado de la autora.
**8** Ídem, p. 78.
**9** Ídem, p. 79.

hesión comunitaria y solidaridad social más importantes; la unión matrimonial se concreta cuando el pretendiente acuerda con el papá de la novia el "arreglo" que previamente el muchacho ha palabreado con la muchacha; a partir de este momento se ponen un tiempo y luego se formaliza la unión. La religiosidad y las creencias son resultado del sincretismo religioso originado a partir de sus creencias aborígenes y el cristianismo principalmente; entre sus expresiones visibles está la concurrencia a las fiestas católicas y algunas de sus actividades vitales como las épocas propicias para la preparación de la siembra, la época de cosecha, y la recolección de maíz, fundamental en su dieta alimentaria.

El curandero es eje de la sociedad, con prácticas y conocimientos de medicina tradicional cura la picadura de serpiente, los "sobadores" atienden esguinces y la "soplada" que ayuda a la solución de desencuentros amorosos.

La principal actividad productiva del pueblo Zenú se concentra en cultivos de pan coger, combinada con la crianza de animales domésticos y orientados a la subsistencia y el autoconsumo. Estacionariamente otra de las principales alternativas de ocupación es la del jornaleo en las grandes propiedades vecinas, así como la recolección de algodón. El oficio de trabajar la caña flecha es una ocupación muy importante.

En medio de un árido paisaje lleno de jóvenes que acarrean en sus burros el agua del pozo a la casa, se puede observar la arquitectura tradicional con sus paredes traslúcidas y entramados de caña, sus techos de paja, sus espacios sociales y privados diferenciados y autónomos. En patios, corredores y pequeños cuartos que miran hacia el camino, se congregan los productores de *abarcas*, calzado esencial del vestuario masculino, tejedoras de cestas y petacas de fibra de enea, y abanicos de fibra de iraca, labradores de pilones y manos de moler de madera. Las tinajas y los moyos de cerámica tan importantes para la conservación del agua fresca y bebidas líquidas, se siguen consiguiendo como en la época antigua en San Sebastián y Momil.

## Trenzando el oficio

Los artesanos de la caña flecha están distribuidos en los departamentos de Córdoba (5.169 productores) y Sucre (4.149 productores).

La industria de la caña flecha (*Gynerium sagitatum* de la familia Gramineaceae) se caracteriza por ser una forma de organización económica de pequeños productores, ligada a la propiedad o posesión de pequeñas parcelas del resguardo (ya que el problema de tierras ha sido una constante dentro de la etnia[10]), de la cual la población en general deriva su principal ingreso, con base en la ocupación de mano de obra familiar que con frecuencia no genera los ingresos suficientes para la subsistencia; en el caso de los artesanos de la caña flecha está ligada también a su organización social y a su herencia cultural.

La producción se genera en unidades individuales y familiares, con división del trabajo: *cultivadores*, *recolectores* o *cosechadores*, *desvaritado/raspado* y *ripiado* de la fibra, *tinturado* y *secado*; *trenzado* y *costura* para elaboración de productos y mercadeo de fibra, de trenza y de productos finales.

La tejeduría de la caña flecha desarrolla objetos de carácter funcional, de creación colectiva tradicional, con características familiares y de comarca, con cualidades estéticas y simbólicas que han ayudado a configurar la imagen de esta colectividad.

Las comunidades de Vidales de los municipios de Tuchín, El Contento y La Cruz del Guayabo de San Andrés de Sotavento, son tres de los núcleos de mayor tradición en el trenzado del sombrero vueltiao.

El Oficio[11] de la tejeduría en fibras naturales es un trabajo especializado de entrecruzamiento, trenzado de fibras, realizado a mano y comprende varias especialidades entre las que se destaca la sombrerería.

El trenzado, el cual se realiza alternando cintas, llamadas aquí *ripias* y *pies* de colores negro y blanco, permite definir los matices o *dibujos*; símbolos que identificaban el trabajo de una familia o conglomerado; los cuales han sido apropiados hoy día por toda la comunidad.

Las trenzas más finas para elaborar el sombrero son de 23 a 29 pares de fibras (un *pie* tiene 2 *ripias* y la trenza 12 *pies*[12]), lo cual indica que cada una de las trenzas tiene este número impar de tiras para hacer tejidos, haciéndolo más flexible, lo cual mide el grado de finura del sombrero, siendo la trenza *quinciana* (de 15 pies), la trenza tradicional. El tejido impar lo ha expresado matemáticamente Benjamín Puche, así "se expresan matemáticamente de la siguiente forma: 2 (N + 1)+ 1 = X en donde N es el número de rombos del través de la trenza y 'X' es el número de pares de fibras de la trenza…."[13], que las trenzadoras, y hoy día los trenzadores también, ejecutan por fuerza de su tradición.

El aprendizaje de los diversos trenzados, dibujos y pintas se va dando de acuerdo con la edad y con su complejidad: los niños aprenden desde los 7 hasta los 11 años elaborando trenzas para *ruedos*, luego de los 15 años se

**10** Ídem.
**11** Aída Ximena Guerrero. *Cuaderno de diseño: Proyecto Caña Flecha*, Artesanías de Colombia, año 2000, p. 7.
**12** Entrevista con Etelvina Castillo, abuela de 83 años, 10-01-2012.
**13** Benjamín Puche Villadiego. *Sombrero vueltiao, Imperio de la Cultura Zenú,* Secretaría de Cultura, Gobernación de Córdoba, Montería, 2001, p. 35.

aprende la trenza *quinciana* y después de los 19 años se comienza con los *dibujos*: la *cocorilla*, la *marucha grande*, *pecho e grillo* y así sucesivamente.

El principal producto de la caña flecha es el sombrero Zenú, al que se le denomina "vueltiao" porque se cose en espiral y el "ala" se voltea o dobla hacia arriba permitiendo lucir las pintas y dibujos del reverso del mismo.

La forma constructiva del sombrero nace de la cestería, donde la trenza se cose en espiral, partiendo de unos pliegues que aseguran "el comienzo" de la misma. El sombrero inicia con el *plan* (primer segmento de la parte superior), seguido de la *plantilla* (parte plana superior), a partir de la cual se le va dando forma a la *encopadura* o copa, donde van las cuatro vueltas con los dibujos que le confieren el carácter a la pieza; una vez se consiguen de cinco a siete vueltas, se empieza el *ala* o *ruedo* del sombrero. Se continúa con el *fondo*, seguido de los *ruedos* o *ruedas* que conforman el *ala*, en la que se intercalan dos trenzas pintadas, más cuatro trenzas negras y cuatro trenzas blancas. El *borde* se remata cosiéndole una trenza continua de color negro denominada *ribete*, es la última rueda y se trata de la que "da la figura o presencia al sombrero" al facilitar que quede *encocado* hacia arriba.

Un término utilizado en la construcción del sombrero es el de *cotejado*, que es la alineación perfecta de los dibujos en la *encopadura*, y por la cual se mide la destreza del costurero.

Las cuatro vueltas de la *encopadura* son las más difíciles ya que deben coincidir los dibujos parejitos, igualmente la plantilla es más trabajosa porque cuando "vueltiea", donde empezó, debe terminar lineada, justo mitad y mitad, así se ve que todos los pegues van derechitos, para que en el sombrero quede parada el ala, debe tener una medida estable, es decir, que quede *cotejado* (Augusto César Reyes, 11-01-2012).

El *pegue* del que nos habla Augusto César, es la unión de un tejido positivo con un tejido negativo, técnica que consiste en *destejer* un borde de la trenza para hacer el empate con la nueva trenza, con el fin de que se dé continuidad en el tejido.

El trenzado ha sido tradicionalmente una actividad femenina y la costura que primero se hacía a mano con fibra de maguey por parte de los hombres, hoy se realiza en máquinas de coser. Hace unos sesenta años los hombres se iniciaron en el aprendizaje del trenzado[14], y hoy día todos los niños de los sitios visitados lo hacen, aunque sigue siendo preponderantemente una actividad de la mujer.

## ¿Qué representan los dibujos y las pintas?

"Los dibujos y las pintas las inventaron los antepasados"[15].

Hablan del origen, están inspirados en la naturaleza, en su entorno cotidiano y en sucesos acaecidos en la comunidad.

"Los dibujos tradicionales encierran lindas historias y con ellas nuestros antiguos marcaron y grabaron vivencias y costumbres"[16].

A más de las pintas comerciales que se venden por su precio, se conservan más de setenta dibujos y pintas tradicionales con sus respectivos nombres; estas son labores que requieren un mayor conocimiento y destreza en su construcción. En la clasificación que han realizado los artesanos, se encuentran series de dibujos que representan animales: mariposa, cocá o gallina guinea, la araña, gusano; partes del cuerpo de animales: ojo de pescado, ojo de cangrejo, dientes de ñeque, pecho de icotea; plantas: grano de café, coco, flor de cocorilla, flor de totumo; nombres de personas: el Mendozero (los Mendozas), el lindero (Erlinda Biloria) y muchas más.

Entre los dibujos más conocidos encontramos: la araña, el grillo, la mano de gato, patas de armadillo, ojitos de gallo, el peine, espiga de maíz sencilla, flor de limón, arroz, flechas, la mariposa, ojo de pescado, el abanico, piloncito, flor de cocorilla, y espina de pescado entre otros, y en las pintas: granito de arroz, granito de café, letra la M.

El taller familiar es la memoria, el aprendizaje y la experiencia, es la fuente inagotable de la inspiración y tradición Zenú, que logra transmitir y actualizar los saberes tradicionales, las prácticas y concepciones de su relación con la naturaleza y su hábitat:

"el dibujo boquita de grillo surgió hacia 1902 y 1905, cuando el territorio Zenú sufrió una plaga de langostas que arrasaban con todo cultivo"[17].

"La pinta de la mojarra fue creada por los artesanos de la comunidad de Costa Rica en 1990, …porque la mojarra marcó la niñez de todos los participantes, cuando iban a pescar temprano al arroyo La Mata, encontrándose la mojarra en mayor cantidad y la cual les servía de sustento alimenticio para todas las familias de la comunidad"[18].

"El dibujo del espuelón de pescado sale por cuanto antiguamente el esqueleto del pescado se colgaba del techo del rancho y de ahí salió el dibujo"[19].

**14** Testimonio de Augusto César Reyes Márquez, quien hoy día tiene 63 años de edad y aprendió a trenzar a los siete años
**15** Relato de Iluminada Osorio Suárez, artesana de 80 años de edad.
**16** Asociación de grupos artesanos y artesanas de san Andrés de Sotavento, "Pintando nuestra cultura Zenú", 2005.
**17, 18, 19** Ídem.

"Los ojitos de Santa Lucía son dos luceritos en el firmamento y su dibujo solo se pintaba para la época de Navidad"[20].

El color no es solo paisaje, es también creencias, emociones y conocimientos, por eso ha sido una de las fuentes creativas del pueblo Zenú. Las artesanas de la localidad de Palmito investigaron nuevos pigmentos, buscando ampliar la gama de colores tradicionales, combinándolos mediante la relación positivo-negativo, característica del trabajo en caña flecha, resultando tonos de amarillo, café, verde, sepias y una mayor gama entre ellos mismos.

El conocimiento de los mayores ha sido fuente creativa y a partir de técnicas que antiguamente se usaban en la región para tejer "las chinas" o "sopladores", desaparecidas casi por completo y revitalizadas a partir del conocimiento transmitido por un artesano mayor de Palmito, las artesanas lograron innovar la trenza y sus posibilidades.

En la comunidad de El Contento, la dinámica creativa de los últimos años estuvo acompañada de la mano de la experimentada artesana tejedora de trenza de 19 pies: Doris Montiel (q. e. p. d.) y de otros artesanos que continúan actualizando y dinamizando sus tradiciones. Se han creado los nuevos dibujos de la *morrocoya*, la de *pecho de morrocoya* y la *mazorca*, se innovó el "sombrero de vino" tradicional "cuya trenza era de 3 patas y se enseñó de 11 patas"[21] y se concretó técnicamente la innovación del *cotejado* en forma continua, logrando plasmar los cuatro elementos formales esenciales de la trenza de caña flecha: el contraste, el positivo-negativo, la simetría, y el efecto óptico, aplicados a piezas textiles[22].

Cada dibujo sirve actualmente para construir nuevos dibujos, como un espacio creativo que permite evidenciar que la identidad no es un producto terminado sino una constante construcción y de-construcción de referentes primigenios.

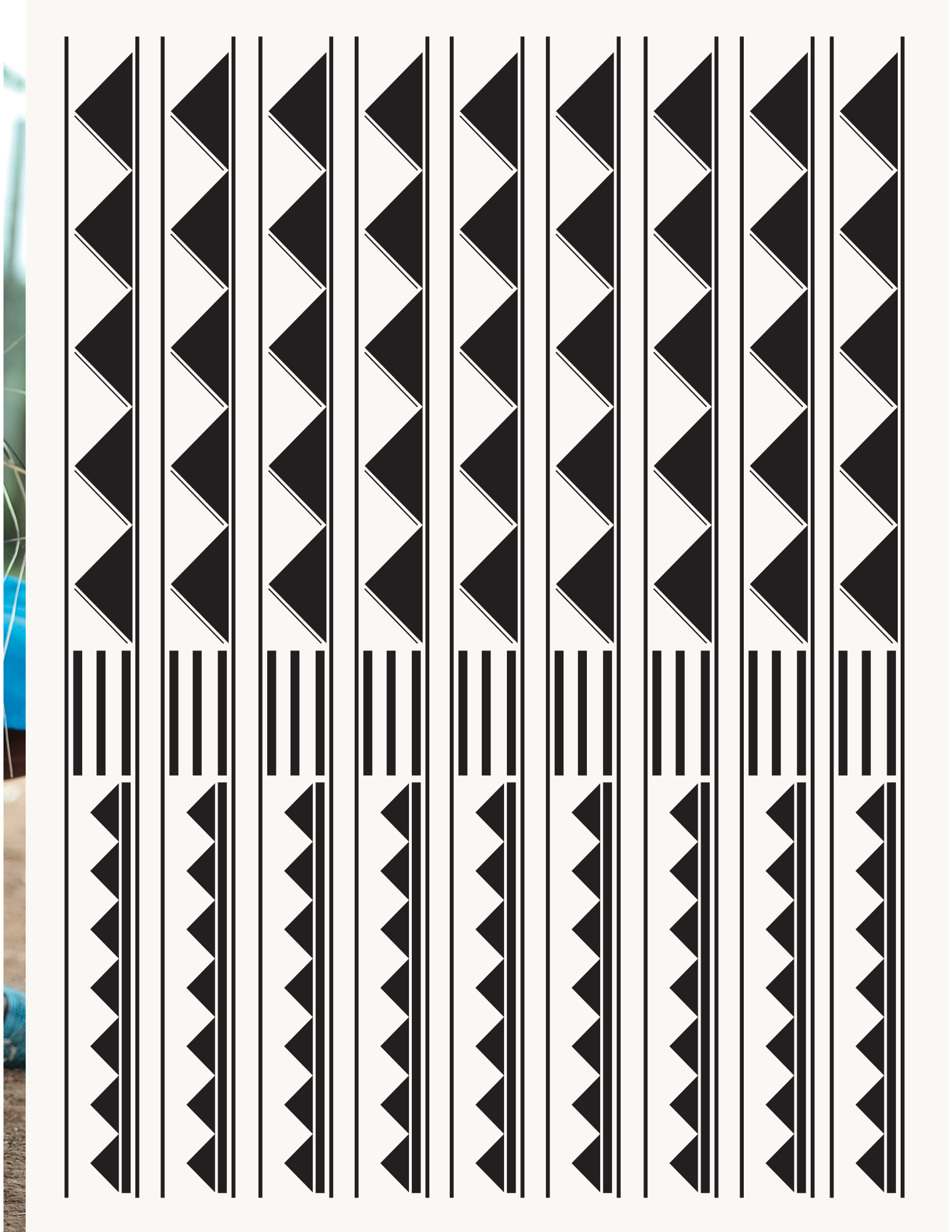
Si bien, lo real incorporado en los dibujos y pintas corresponde a un lenguaje de la representación que se ha perdido en el tiempo, sus articulaciones con el modo de vida y la cultura mediante la cual en un pasado estarían articulados, constituyen el trasfondo significativo de la representación estética de los Zenú.

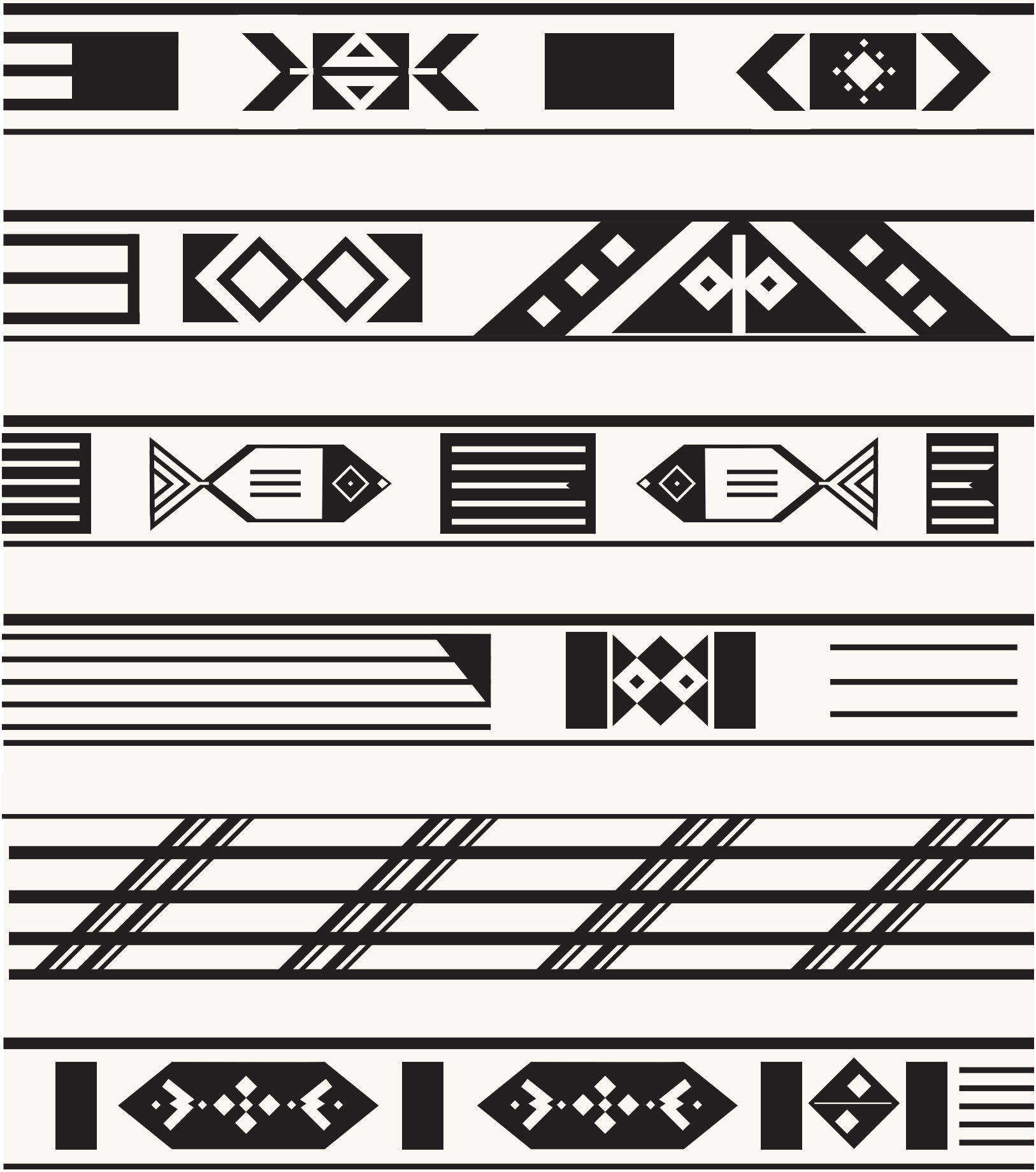
Así, la creatividad Zenú no solo se presenta en los elementos técnicos de su tejido, sino también en los elementos sociales asociados a este oficio ya que quien entrelaza las fibras, entrelaza la historia del Zenú.

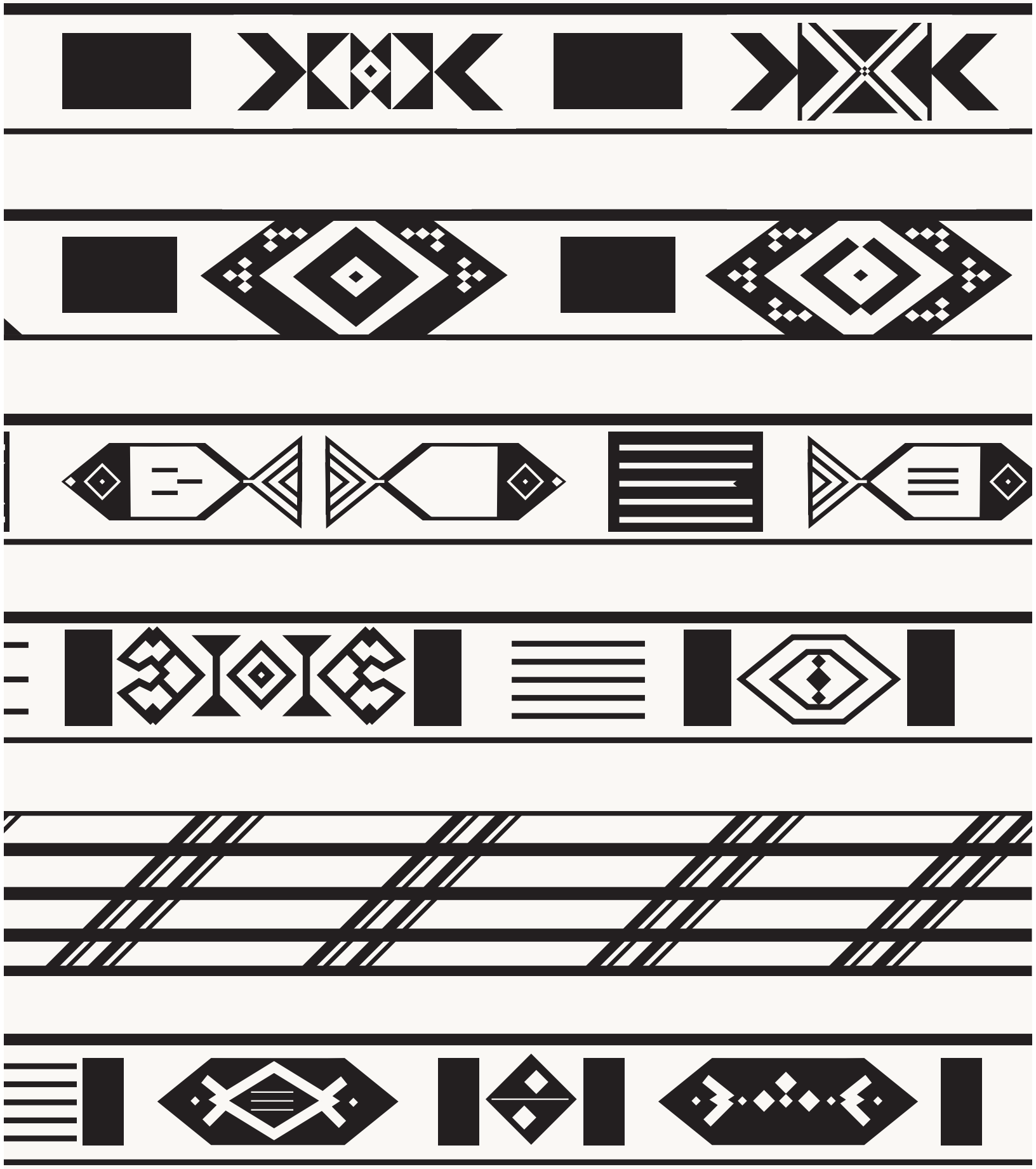
---

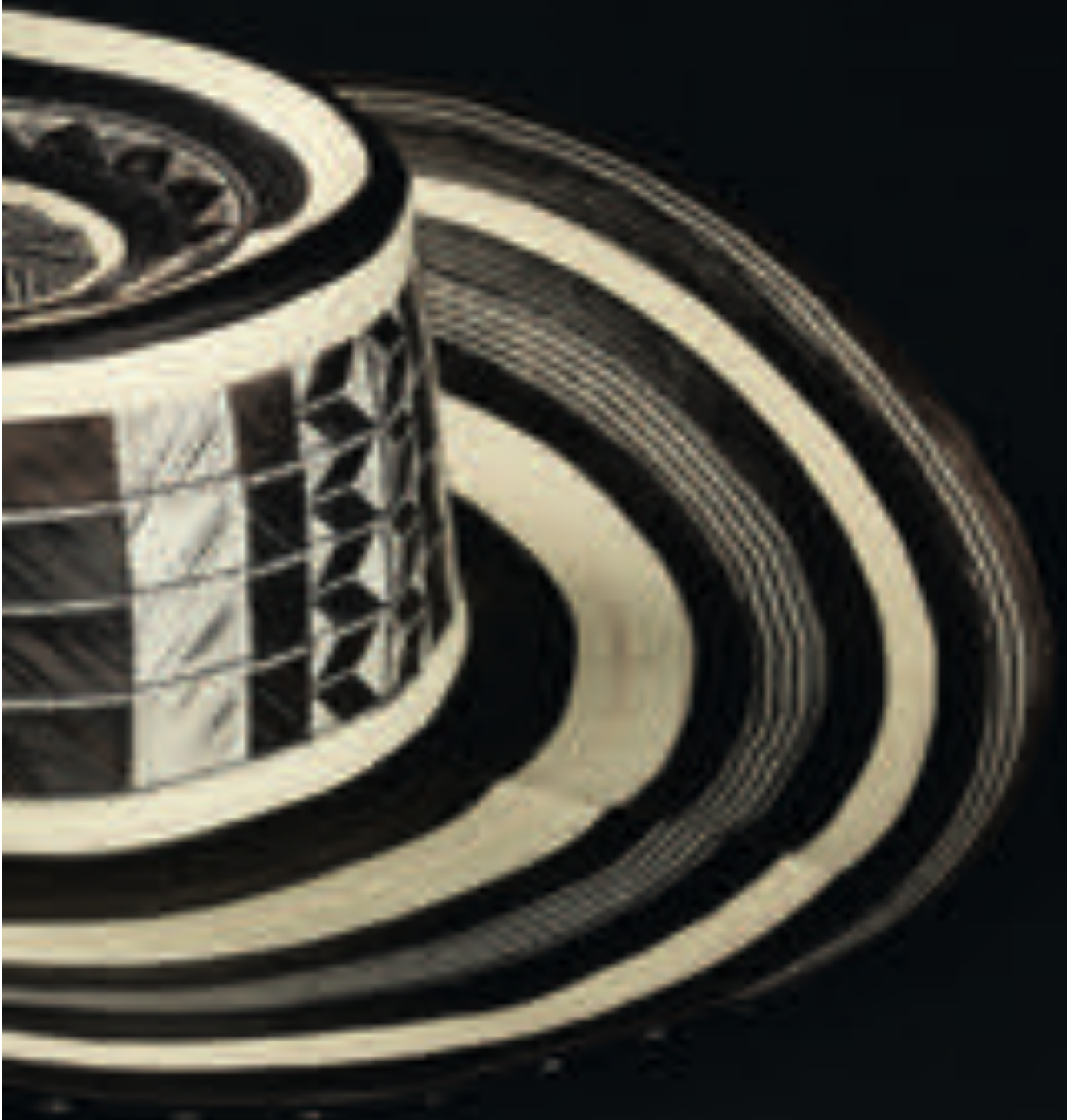
**20** Relato de *Iluminada Osorio* y Etelvina Castillo (83 años de edad), 10-01-2012.
**21** Entrevista Augusto César Reyes y Otoniel Reyes, hablando sobre las innovaciones y creaciones en las que participó Doris Montiel, 11-01-2012.
**22** Innovación obtenida mediante trabajo colaborativo con las diseñadoras Ximena Guerrero y Patricia Garavito.

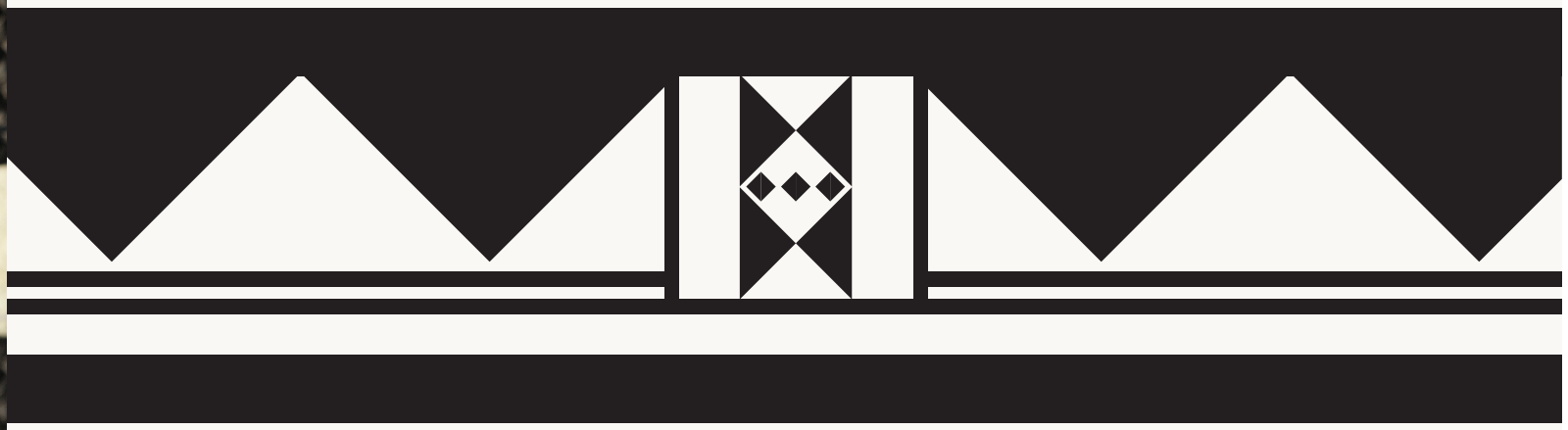
Para obtener el color negro característico de los dibujos Zenú, se utilizan el barro de pozo, hojas de cotorrea, frutos de dividivi, hojas de bacota y tallo de plátano, que se cocinan con hojas de vija, la cual se recoge en los meses de diciembre y enero y se guarda como la ‘plata’.

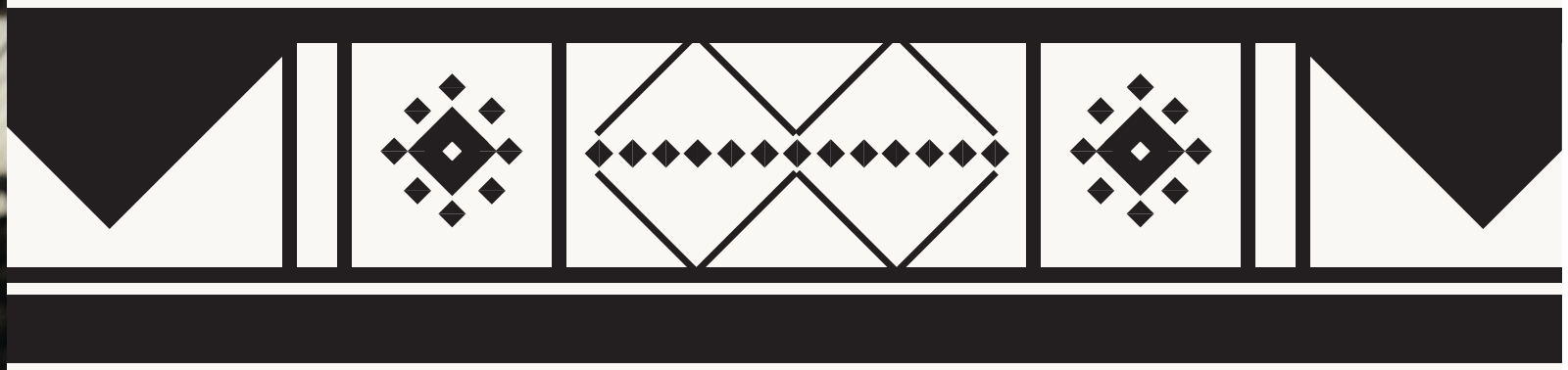


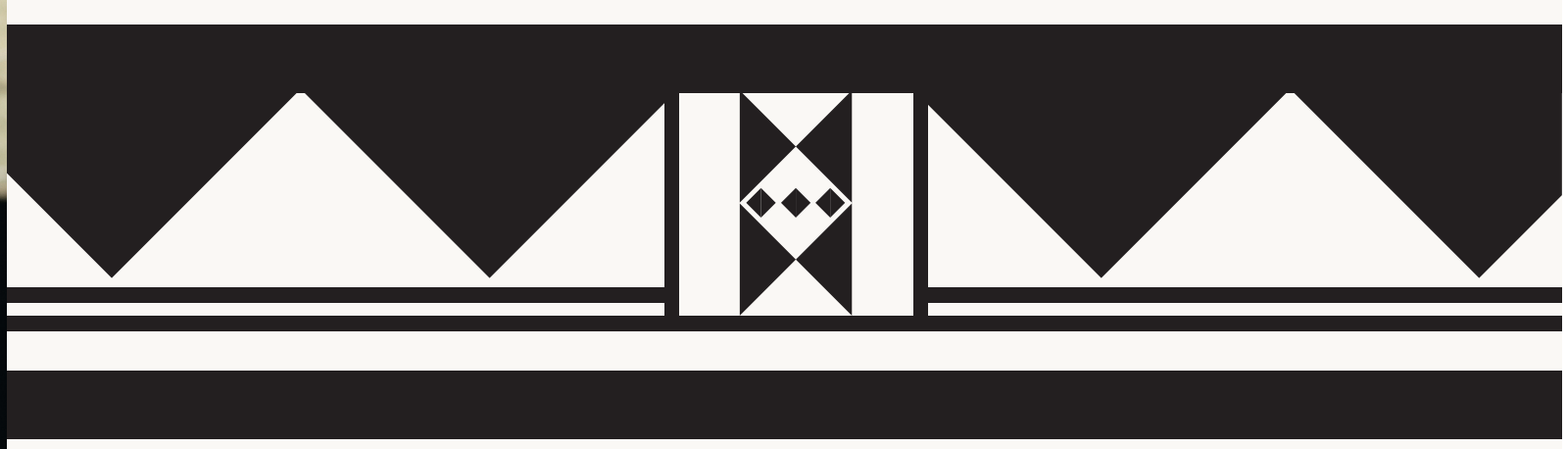






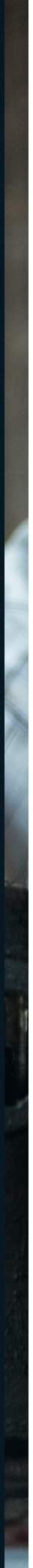


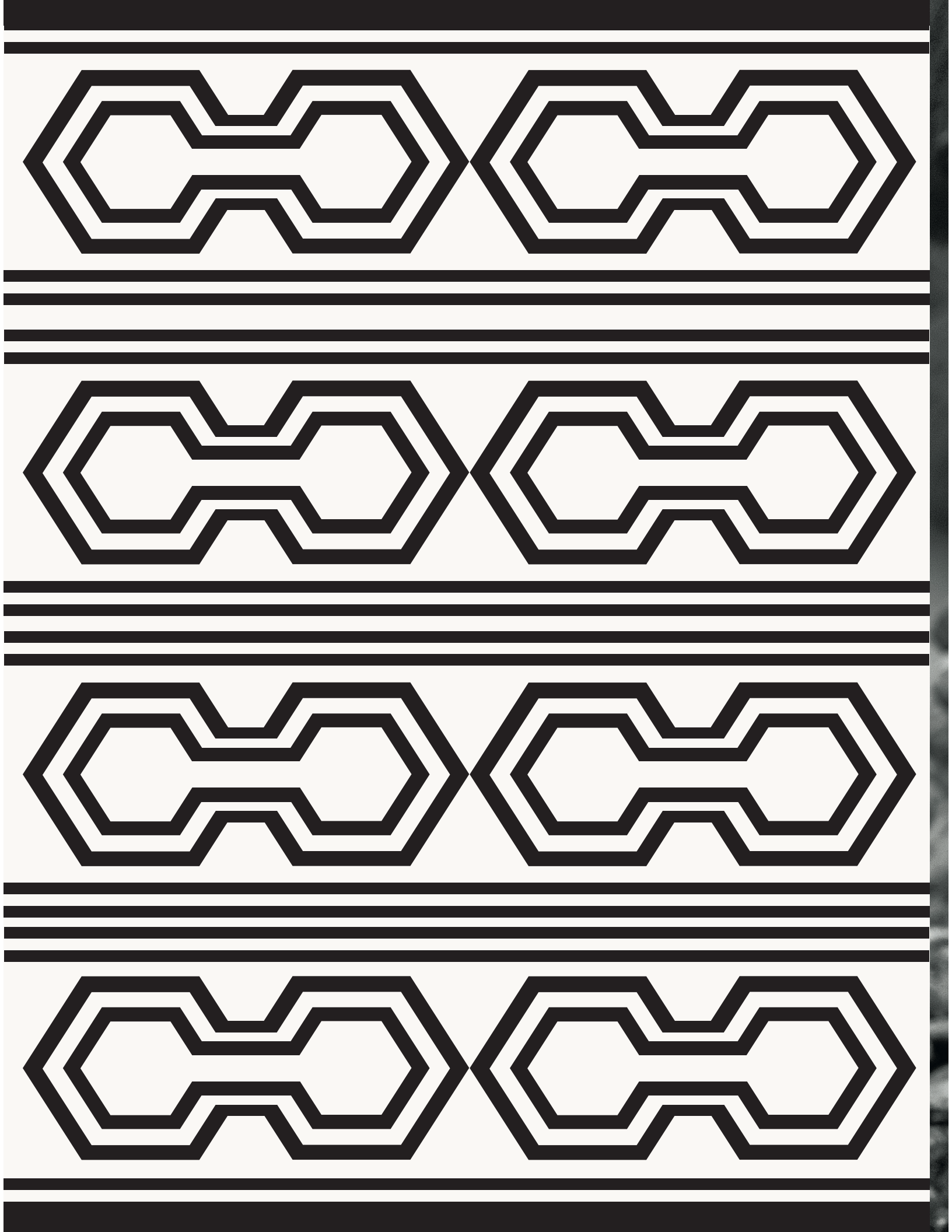




“Las cuatro vueltas de la *encopadura* son las más difíciles ya que deben coincidir los dibujos parejitos, igualmente la plantilla es más trabajosa porque cuando *vueltiea*, donde empezó, debe terminar lineada, justo mitad y mitad, así se ve que todos los pegues van derechitos, para que en el sombrero quede parada el ala, debe tener una medida estable, es decir, que quede cotejado”.

(Augusto César Reyes: 11-01-2012).





# CREATIVIDAD Y ABSTRACCIÓN DE LO SAGRADO

Rosa Emilia Salamanca G.[1]

## El Pueblo IKU

El Pueblo Ikʉ, conocido como el Pueblo Arhuaco, vive en "Nivi Umʉke", nombre que en el idioma propio se da a la Sierra Nevada de Santa Marta ubicada en la costa caribe colombiana. Este complejo de montañas, al norte del país, tiene forma triangular y se eleva desde los 0 metros al nivel del mar hasta los 5.775 metros en sus puntos más altos: picos Colón y Bolívar, donde las nieves perpetuas existen aun a pesar de los embates ambientales. Es la montaña muy joven en relación con la cordillera de los Andes, independiente de este sistema y la más alta del mundo con características semejantes. Cubre tres departamentos político-administrativos en el norte del país: Magdalena, La Guajira y Cesar y cuenta con una gran riqueza hídrica y gran biodiversidad, considerada por la UNESCO una de las reservas de la biósfera.

El Pueblo Ikʉ vive allí desde "siempre". La población actual según el censo levantado por Wintukwa (IPS INDÍGENA IKU), sobrepasa los 29.000 y se reconocen como hermanos de los antiguos Tayrona (Teyʉna). Además de los Ikʉ en la Sierra viven otros tres Pueblos indígenas, siendo cuatro con los mismos orígenes, usos y costumbres: los Kankuamʉ, los Wiwa y los Kogi o Kaggaba (familia lingüistica Chibcha). Impresiona y sorprende cómo de tronco cultural compartido y en un territorio tan pequeño, han desarrollando expresiones particulares en lengua, vestido y algunas prácticas rituales. En particular se reconoce en estos Pueblos un gran discernimiento espiritual habiendo quien los compare con los Pueblos tibetanos del Himalaya.

El Pueblo Ikʉ habita en un resguardo indígena (división particular político-administrativa en la que se le reconoce un territorio para que viva en él), creado por el INCORA en 1983 con una extensión de 195.900 hectáreas. En comparación con su territorio original, el actual es muy pequeño, sobrepoblado hoy en día, con graves consecuencias para su reproducción física, cultural y el cuidado medioambiental. "En antigua", según los mayores, su territorio llegaba hasta la *línea negra* que define los límites de la Sierra Nevada de Santa Marta. Esta línea invisible pasa por Valledupar, Santa Marta, Dibulla, entre otros, y define un territorio considerado por los Ikʉ sagrado, su casa espiritual y el lugar desde donde se cuida el mundo. Según la Ley de Origen ("orden establecido en la naturaleza, vigente e invariable para todos los tiempos y con su cumplimiento contribuimos al orden y el equilibrio de la vida, de la madre tierra y la permanencia del saber y el conocimiento", www.lamochilaarhuaca.com/es-la-ley-de-origen, aquí se creó todo lo que debía existir en el mundo, todo en el pensamiento, todo en la sombra. Ahí está el origen, el centro, el corazón del mundo.

Este territorio sagrado, que tiene forma piramidal, contiene nueve niveles de tránsito entre el pensamiento, la realidad y la espiritualidad; en estos todo existe, tiene un lugar, una forma que debe ser respetada según esa ley. La Sierra representa la *Kankurwa*, el sitio ceremonial. Cuatro niveles hacia arriba, el centro y cuatro niveles hacia abajo. El nivel del centro es la realidad que vemos. El mundo donde estamos, lo evidente y donde vinimos a aprender para seguir hacia los otros cuatro niveles espirituales y llegar finalmente a *Chundwa*, el lugar de los espíritus y el sosiego. Solo las personas más sabias llegan allí. Esta ley fue difundida a través de Ñankwa, el primer Mamʉ o guía espiritual, que transmitió el sentido de la vida para el Pueblo Ikʉ.

En este territorio y desde la cosmogonía Ikʉ, cada piedra, cada especie incluyendo los seres humanos tenemos y necesitamos un hábitat especial y único que es parte y contribuye a la armonía general. En este mundo los seres humanos solamente son una parte del universo, no el centro y los Ikʉ están en este mundo para cuidar este corazón universal, este equilibrio.

1 Este texto es una pequeña síntesis que se alimenta de los trabajos realizados por la autora juntamente con el Pueblo Ikʉ y las enseñanzas de Mamʉs, Akʉmamʉs, autoridades y mujeres y hombres del Pueblo Ikʉ entre otros, entre los años 1980 y 2003.

En este contexto, el universo está habitado por infinidad de padres y madres, de espíritus sagrados. Entre ellos Kakʉ Serankwa, el Padre, quien ha dado principio a la Ley de Origen que guía a los Ikʉ sobre su sentido en este mundo, Seinekan (tierra negra) como Madre que representa a la tierra que da alimento, que permite las sobrevivencia de todas las especies y también están sus hermanas, Bunekan, Manekan, Zeinekan (tierra Blanca, tierra Amarilla y tierra Roja) entre otros y otras.

Es en este lugar donde se dio origen a todo, a la Luna, al Sol, a las estrellas, cada río, cada laguna, cada montaña, cada valle es vida y tiene un padre y una madre que habitan en ellos y cuidan sus dominios. La Tierra es un ser vivo y todo lo que en ella habita también. De esta manera allí se pueden encontrar desde los padres y las madres espirituales de la hoja de la coca, como el padre y la madre del computador más avanzado, ya que allí todo existe en pensamiento: es el origen.

Para que estos padres y madres espirituales se dediquen al cuidado de la vida y en particular de la humanidad, es necesario realizar ceremonias que permitan la conexión entre materia y espíritu. El pagamento es la forma como el Pueblo Ikʉ agradece o retribuye todo lo que recibe, la vida, la comida, la salud, los elementos para construir la vivienda, el vestido, la fertilidad, el nacimiento, la siembra, y es la principal ceremonia para esta comunicación, pero además están: el tejido de las mochilas, el uso de la hoja de coca, el uso de la ambira (tabaco), de las hierbas medicinales, el adivino, los rituales de nacimiento, el matrimonio y la muerte, la formas de organización, el rol del *Mamu*, y la *Akumamu*, como guías espirituales, los y las *Seymukes* creciendo desde pequeños ajenos al mundo occidental y conectados siempre al mundo espiritual sin tocar la sal, ni el dulce, son expresiones de esa Ley de Origen. En síntesis, es la vida cotidiana una expresión permanente de la vida espiritual.

Con el conocimiento y cumplimiento de la ley se pueden manejar las enfermedades, las lluvias, las sequías. Cuando se incumple la Ley de Origen y se lastima el equilibrio, se entra en el caos destructivo irreparable. Por ello, con gran esfuerzo se cumple paso a paso esta vida una y otra vez para honrar el compromiso de cuidado universal que les ha sido legado. Si desaparecen, el mundo desaparece con ellos. La Línea Negra encierra los lugares sagrados donde se realizan los "pagamentos", que son una ofrenda simbólica. Estos lugares, saqueados con frecuencia, son la base de su sostenimiento espiritual. No se sabe el daño que se causa a este Pueblo cada vez que se encuentra una "huaca" o se rompe una montaña que muy seguramente era un padre, o se seca o modifica una laguna donde estaba una madre" (MAPP OEA - Proceso de apoyo a los procesos de paz./*La memoria como forma cultural de resistencia: Los Arhuacos*. 2008).

## La Mochila o TUTU en el mundo IKU

En este contexto espiritual es que se tejen las mochilas (tutu), representación del útero femenino que lo contiene todo. Es el inicio del universo con la primera puntada y el desarrollo del mismo en la medida en que va creciendo. Cada puntada, cada vuelta, lleva un significado profundo, cada dibujo, cada encuentro entre un dibujo y otro. Son la expresión escrita, por decirlo de alguna manera, de la profunda cosmovisión de esta cultura, que ve cómo la geometría se vincula, representa y reproduce a través del color, del dibujo, del símbolo lo que reconoce como sagrado. Cada línea, en espiral, en camino, transmite un mensaje que no solo es visual sino vibratorio y que convoca al equilibrio.

Cada uno de los dibujos que vemos en cada mochila representa una idea y solo esa y se repite una y otra vez para conservar la tradición y el efecto que tiene su reproducción en la relación con los padres y las madres de la naturaleza, y también con la experiencia humana misma. El trasegar por la vida, la forma como se aprende, la forma como se vive y se muere. La concepción de lo femenino y de lo masculino como elementos dinámicos del equilibrio. Es un mantra, en su sentido repetitivo, que permite una conexión especial con el mundo espiritual donde el dibujo viaja en el tiempo.

Antiguamente las mochilas eran solo de algodón y de fique, pero con el uso de la lana esta costumbre se ha modificado. Hoy en día un hombre Ikʉ porta tres mochilas: su tercera de uso personal, *cheikekwanʉ*, elaborada generalmente por la esposa o por la hija en el caso de ser casado, o por la madre o la hermana si no lo es. Otra mochila de menor tamaño para cargar el *Yo´buru* (poporo, calabazo donde se guarda cal), que tiene un tamaño mediano, y la mochila *zich*, para cargar el *Ayu* (hoja de coca).

Generalmente estas tres mochilas tienen el mismo dibujo y representan una armonía en sí mismas. Los colores utilizados tradicionalmente son el blanco, el negro, el gris y el café, que son los colores de las lanas de las ovejas o chivos, o blanco cuando son de algodón sin teñir. Si bien el uso de las ovejas es históricamente reciente, es reconocido que la lana estaba en el ámbito de lo no físico, "en el pensamiento". Por ello la lana no se ve como un elemento extraño sino como una visibilización de un material, que se hizo realidad con el tiempo y en el momento adecuado.

Además, las hay de diferentes tamaños, materia prima y usos. Pequeñas, que se usan en las ceremonias sagradas o para guardar elementos muy personales y que cuidan la vida. Las hay de fique muy finamente hilado en pierna, que son usadas principalmente por las mujeres; además las hay muy grandes, hechas también de fique, entorchadas con carrumba llamadas cargueras y cuyo uso es para transportar la panela, caña, maíz, papa. Se llevan en la frente o en burros, caballos y mulas.

La transformación de este material es poco conocida y sus resultados también. Estas son teñidas con materiales como hojas, cortezas de árboles, frutos, tierras de colores, que dan como resultado una hermosa paleta de

tonos tierra y otoñales: morado, violeta, amarillo oscuro, amarillo claro, negro, rojo oscuro, rojo brillante, naranja, naranja oscuro y café. Años de experimentación se dieron sin duda para lograr este uso hermoso y fórmulas adecuadas en cantidad y tiempo de sumersión en cada uno de los colores producidos a partir de esos materiales. Ahora bien, los dibujos de las mochilas son también símbolo totémico. Cada dibujo responde a una línea de parentesco que está enlazada, además, con un oficio particular y con un don o tarea espiritual concreta. Si bien este conocimiento se está recuperando de nuevo, los Ikʉ explican que cada diseño se enlazaba con una familia que según el linaje ejecutaba un oficio, por ejemplo la elaboración de utensilios de barro, la elaboración de elementos con base en la palma, la elaboración de elementos de fique y que al tener el permiso para manipular un elemento tan sagrado como la tierra o del elemento asignado, tenían la protección de la misma bajo su cuidado dándole una tarea particular al Mamʉ o Mamʉs de ese clan.

Así pues, desde la cultura Ikʉ, la mochila no es un elemento de artesanía, como se conoce en el resto del país o en el mundo. Es un elemento constante de reproducción cultural y ritual teológico que da sentido a la propia vida y es parte del armónico conjunto del equilibrio entre el ser humano y la naturaleza.

Para explicar este sentido pondré dos ejemplos: *Kunsamʉnʉ A´mia, Kunsumʉnʉ Cheirwa*: como se ha planteado *Kunsumʉ* es el camino espiritual del Pueblo Ikʉ, y así estos nombres y símbolos (dibujos) muy importantes en las mochilas son el camino de la mujer y el camino del hombre; se habla de los caminos espirituales o de crecimiento para una y otro para llegar a *Chundwa,* el máximo nivel de desarrollo espiritual.

Se caracteriza el de la mujer por ser más pequeño y ligero y el del hombre más largo y pesado. Lo impactante de estos diseños y de su reproducción es la fidelidad con que se conservan de una generación a otra y el nivel de abstracción que implica su elaboración. Cuando las mujeres tejen no suman ni restan, no tienen un modelo: simplemente miran, aprenden, entienden y viven el significado lentamente a medida que crecen, reproduciéndolo con pleno conocimiento de lo que escriben en cada puntada.

## Los dibujos en la mochila están localizados de tres maneras diferentes (USEMI: 1976):

1. En el centro de la mochila, dejando una distancia similar desde la base hasta el dibujo y desde el dibujo hasta el cuello de la misma. Este tipo de dibujos son los que mencionaba antes como el *Kunsamʉnʉ a´mia* y *kunsamʉnʉ Cheirwa*. Se destacan muchísimo y si se abriera la mochila en cuatro se notaría cómo su ritmo es de una cara repetida cuatro veces saludando a las cuatro direcciones de los cuatro elementos.
2. En la parte alta, media y baja, dejando distancias entre uno y otro dibujo, generalmente se hacen líneas en la parte inferior y superior y en el medio se deja el diseño prioritario como en el caso de *Kunsachu* (hoja).
3. En toda la mochila como el caracol (urumu), que se inicia desde la primera puntada hasta la boca misma de la mochila. El caracol simboliza una espiral que a su vez es movimiento universal.

## Cada dibujo, además, tiene un nombre y un significado:

- *Geirwa* - Padre del fuego.
- *Urumʉ* - Caracol o espiral, el Universo.
- *Gamʉke* - Rana, símbolo de la lluvia.
- *Kaku Serankwa* - El Padre espiritual de los Ikʉ.
- *Chundwa* - Picos nevados de la Sierra.
- *Caballu Ingunʉ* - Camino del caballo.
- *Kanbirʉ* - Horqueta para colgar utensilios en la casa.
- *Chinuzatʉ* - Las cuatro esquinas del mundo / las tetas de la marrana de monte (jabalí americano).
- *Zikamʉ* - Ciempiés.
- *Kanzachʉ* - Hoja.
- *Akʉ* - Serpiente de cascabel.
- *Gwirkunʉ* - Los Cerros.
- *Makurʉ* - Pata de gallinazo.
- *Kutilla* - Costilla.

## La geometría de lo sagrado, un patrimonio matemático indígena

La manera como se elaboran las mochilas ha sido analizada también a partir de la geometría y las matemáticas. El investigador Armando Aroca Araújo la ha venido trabajando como propuesta pedagógica a partir de la etnomatemática, describiéndola de la siguiente manera: "geometría transformacional que le permita al indígena arhuaco desplazarse desde la particularidad de algunas de las formas geométricas inscritas en su contexto cultural, hasta la generalidad de un sistema geométrico transcultural", destacando la forma, los dibujos y la riqueza conceptual que en ellos se encierra.

Son interesantes en el trabajo de Aroca las descripciones desde la etnomatemática en las mochilas como "la geometría de las aproximaciones, la línea como optimizadora de formas, ángulos en función del movimiento y actitudes, giros, traslados y reflejos que agilizan el tejido".

De igual manera es hermosa su siguiente apreciación de los procesos geométricos en la elaboración de una mochila:

*(…) Destejer no es lo mismo que tomar una regla, un lápiz y luego borrar.*

*Para evitar este proceso de ensayo y error se considera que (la mujer Iku) se ejercita durante años guiada por su madre (…) y luego de cumplidas las etapas impuestas por los cánones socioculturales (…) han adquirido ya los procesos matemáticos que le permiten a la indígena tejer bien una figura…*

Tal y como lo plantea Aroca en su texto, la riqueza de cada uno de los diseños no es solo de valor material sino de valor cognitivo y de enseñanza-aprendizaje que nos permite otras alternativas para su transmisión, análisis y síntesis.

## La innovación en la mochila Ikʉ

La línea divisoria entre innovación y creatividad es muy compleja. Toda innovación necesita creatividad y la creación sobre elementos definidos en su forma pasa al ámbito de la innovación o variaciones sobre el tema. Siendo la mochila Ikʉ un símbolo de tradición, de cosmogonía, de lenguaje propio, podríamos afirmar que su elaboración ha implicado múltiples actos creativos remarcables.

Ahora bien, la creatividad-innovación actual que implican diferencias con el diseño clásico original creado, genera algunas tensiones que aún no han sido resueltas en el interior del Pueblo Ikʉ. Las mujeres han encontrado en sus mochilas una fuente de ingresos necesaria para su supervivencia; sin embargo, dentro de sus discusiones internas sienten que venden parte de su saber y su identidad cuando las comercializan. En esta situación los hechos van en simultánea con las discusiones y buscan caminos para resolverse. Las mochilas para los Bunachʉ o personas externas a la comunidad no significan lo mismo que para el Pueblo Ikʉ. Por lo tanto permiten transformaciones interesantes que dan pie a la innovación hacia afuera de la comunidad.

Esta se expresa en la libertad que se dan algunas mujeres de combinar diseños tradicionales en una sola mochila. Por ejemplo Kaballʉ Ingʉnʉ (camino de caballo) y Kanzachʉ (hoja o flecha) terminan siendo parte de un diseño innovador en cuanto a la vista permiten una armonía diferente de la usual. Una segunda expresión creativa es el uso de los colores. La combinación y el uso de lanas diferentes de las tradicionales (lanas sintéticas de colores) juegan con los símbolos originales para mostrar una producción totalmente nueva. La tercera une las dos anteriores y sumando partes de los diseños tradicionales generan un nuevo ritmo en el dibujo. Por último, se hace innovación cuando las mujeres definen sus propios diseños a partir de paisajes o nombres, toman el lienzo que es la mochila y dibujan sobre ella en un nuevo conjunto geométrico etno-matemático, como diría Araújo, una creación novedosa para mí.

Las mujeres Ikʉ han ido encontrando un camino para diferenciar el valor tradicional de la mochila y su papel como generador de recursos y bienestar en su territorio, pero es indudable que este comercio enfrenta a dos mundos, a dos pensamientos, a una forma de vida que prioriza su existencia dedicada al cuidado del mundo y que no se preocupa tanto por el tener, con otro en el que tener es la razón de ser y de vivir mejor.

## Los procesos actuales de organización de las mujeres Ikʉ

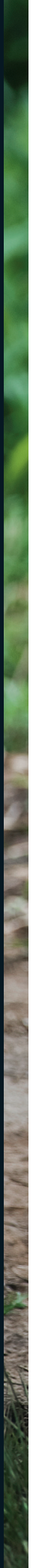
Los Pueblos indígenas del país han tenido que vivir situaciones extremas durante mucho tiempo. Sus formas de vida han sido altamente criticadas, se les ha interpretado desde una mirada occidental etnocéntrica y discriminadora, llamándolos salvajes y atrasados. Hoy todos luchan por su supervivencia ante los ojos impasibles de un país que, en muchos casos, piensa que al perder cada una de estas culturas se gana un poco más de desarrollo.

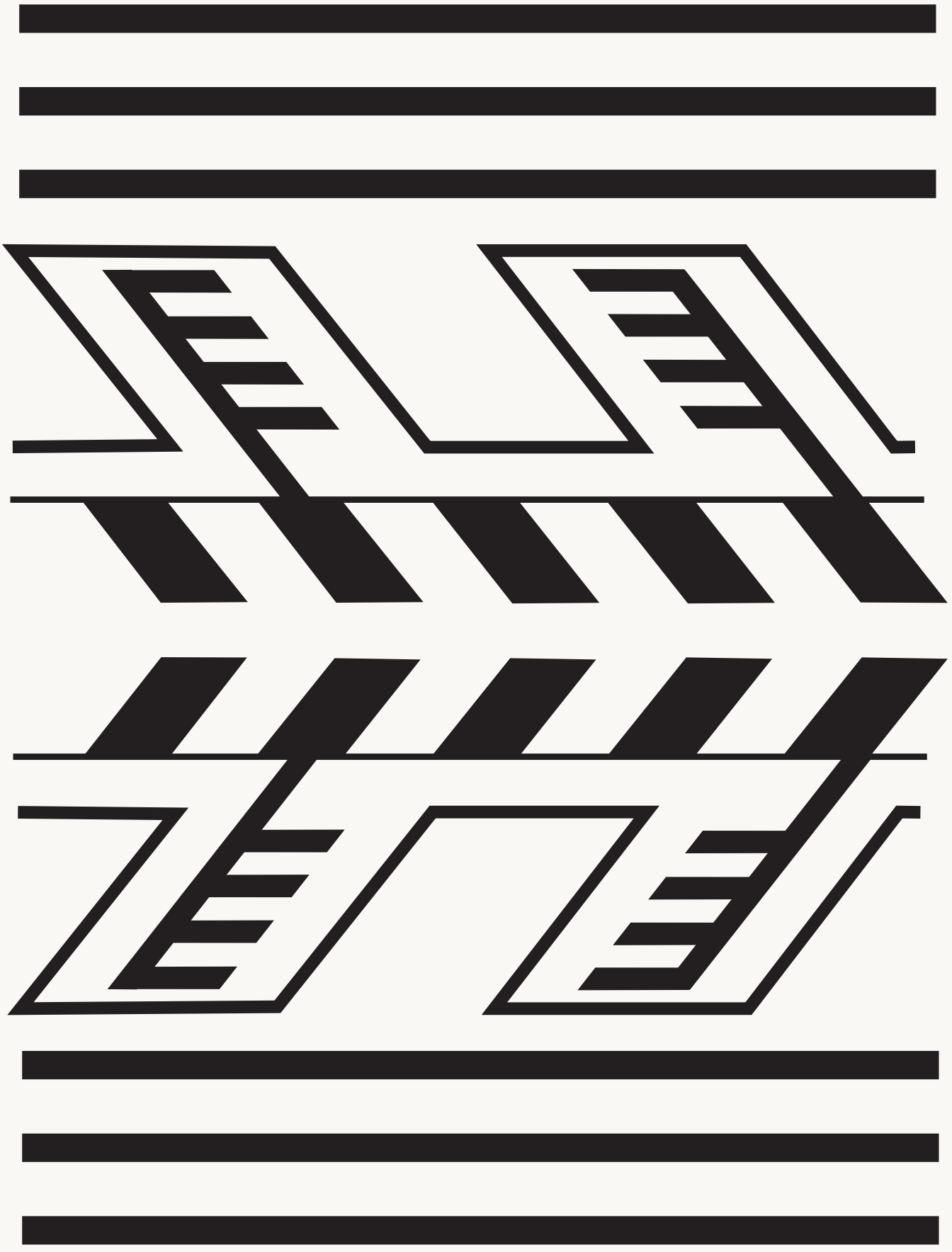
Qué profundo equívoco, en estos Pueblos y en sus mujeres, en sus manos y cabezas se encierra un mundo lleno de simbolismo, creatividad, belleza y armonía. Está el arraigo, la identidad. En este sentido las mujeres Ikʉ han venido creando sus espacios. *Guatiyina Ikʉ* es una de sus expresiones organizativas. Traduce "Todas las mujeres Ikʉ" y busca destacar su papel protagónico a nivel político, social y cultural. Así mismo existen asociaciones en Nabusimake, Simonorwa, Yeurwa, entre otras, todas con múltiples búsquedas: "Conservar su acervo cultural resignificándolo como valioso, como un riqueza propia y del patrimonio nacional. Visibilizando su gran aporte en trabajo y en reproducción cultural. Dimensionando su quehacer en el mundo de la participación política y social para tener palabra en el devenir de su vida, de sus familias y de su Pueblo".

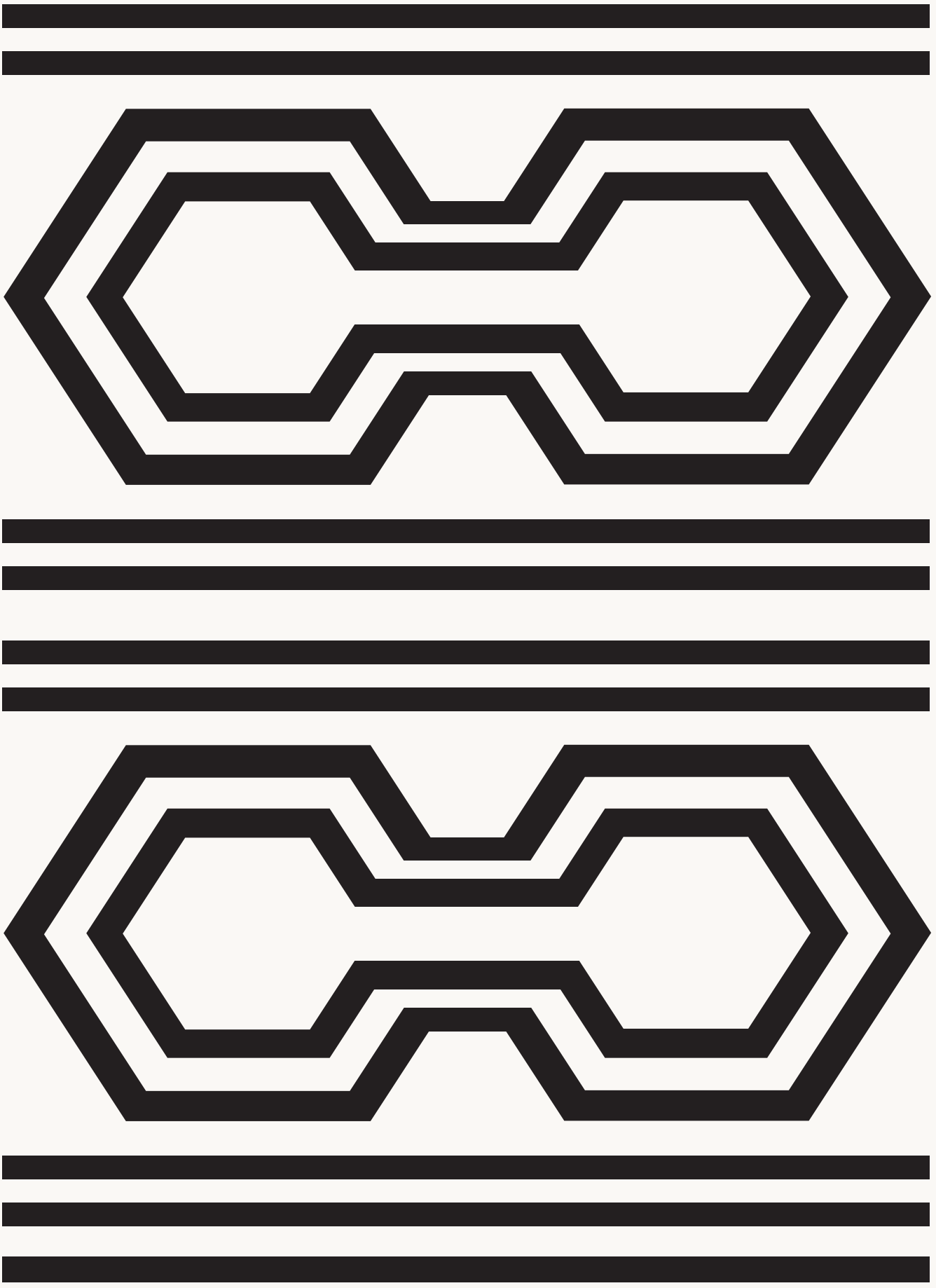
En estos procesos las mochilas han desempeñado un papel trascendental en la cohesión organizativa como eje unificador. Sentarse juntas a elaborar mochilas implica análisis de la situación, elaboración de propuestas, de salidas y también ha implicado la posibilidad de buscar en perspectiva una venta organizada que no solo llegue a una elite de las mujeres de la comunidad, "las que tienen más relaciones con el mundo de afuera", sino la posibilidad de generación de recursos para todas. Sin embargo, en muchas de las iniciativas que se impulsan, las mujeres siguen siendo las grandes ausentes. Las propuestas hacia ellas son residuales o solamente referidas al ámbito reproductivo y de salud. Ellas, según sus propias palabras, "quieren ser vistas, oídas y tenidas en cuenta para dibujar, al igual que en la mochila, el futuro de este Pueblo".

Para finalizar este artículo, creo que una mochila Ikʉ es un símbolo de identidad que trasciende el simple uso y lo exótico de su origen. Es una tradición milenaria en la cual la creatividad inicial que requirió y el nivel de abstracción requerido se transmite, Cuando la portamos, con ella llevamos armonía, sabiduría, vibración universal. Ese es el verdadero sentido de las mochilas, del orgullo y respeto que debemos a ellas y a sus tejedoras.

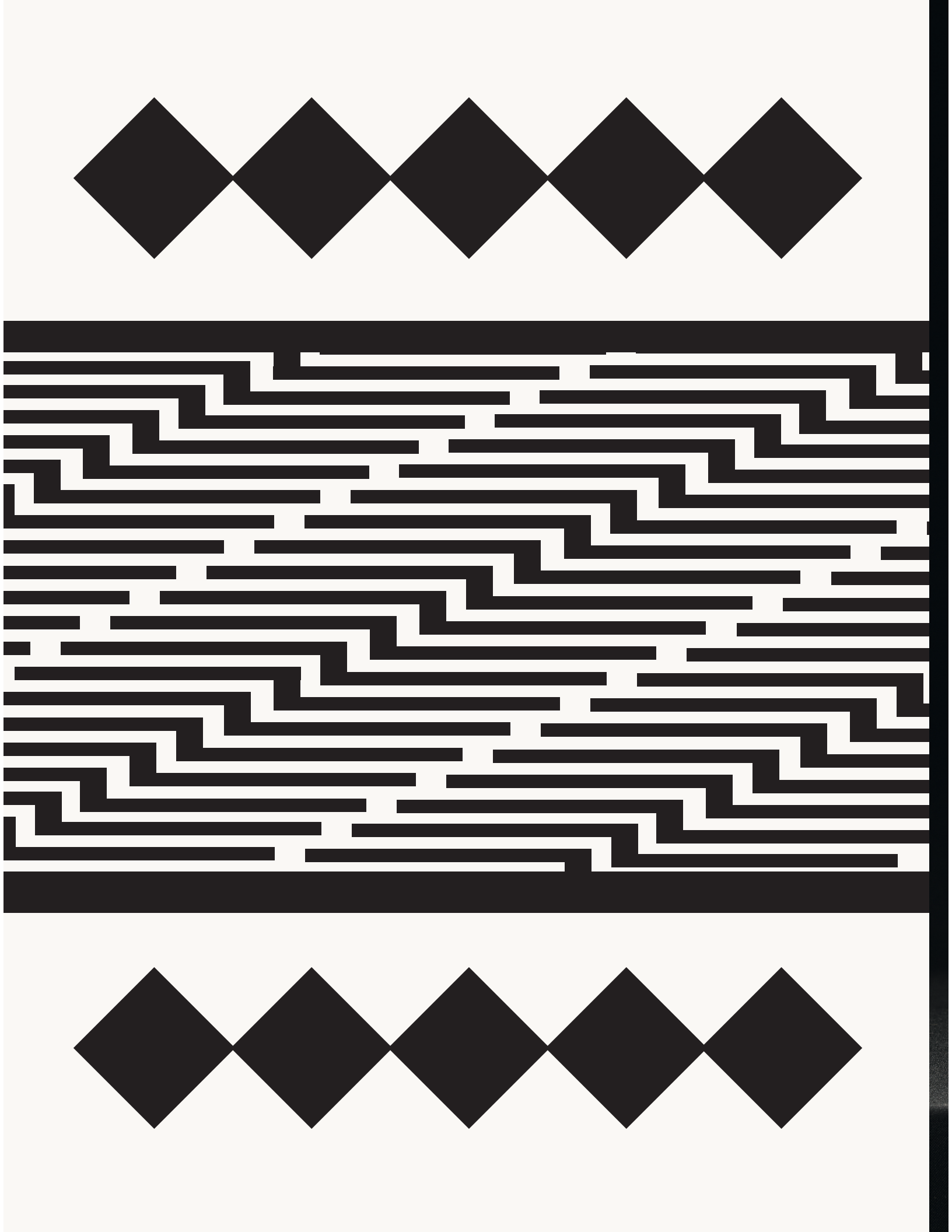
Antiguamente las mochilas eran solo de algodón y de fique, pero con el uso de la lana esta costumbre se ha modificado. Hoy en día un hombre *Ikʉ* porta tres mochilas: su tercera de uso personal, *cheikekwanʉ*, elaborada generalmente por la esposa o por la hija en el caso de ser casado, o por la madre o la hermana si no lo es. Otra mochila de menor tamaño para cargar el *Yo´buru* (poporo, calabazo donde se guarda cal), que tiene un tamaño mediano, y la mochila *zich*, para cargar el *Ayu* (hoja de coca).

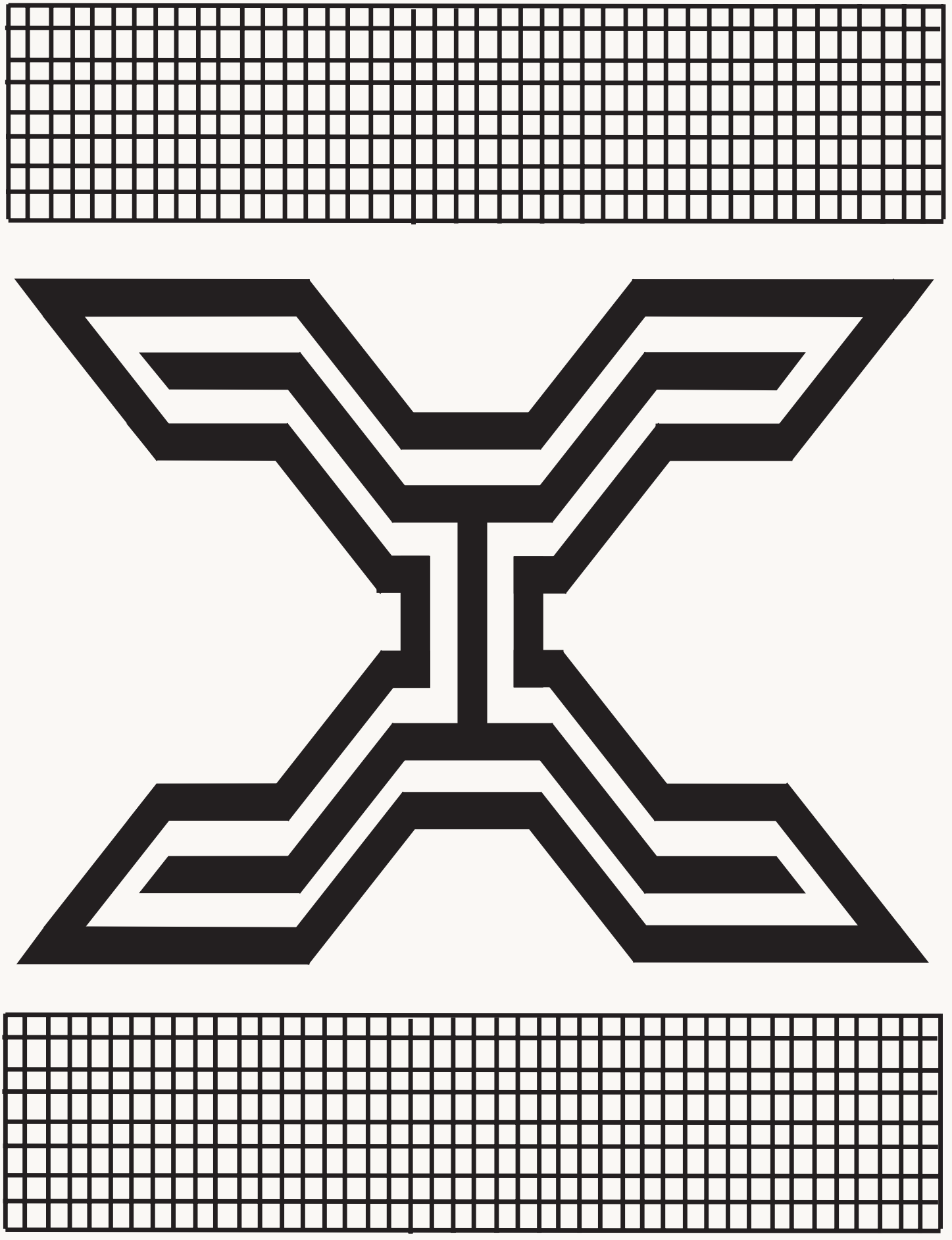






*Kunsamʉnʉ A´mia, Kunsumunu Cheirwa*: como se ha planteado *KUNSUMʉ* es el camino espiritual del Pueblo IKʉ, y así estos nombres y símbolos (dibujos) muy importantes en las mochilas son el camino de la mujer y el camino del hombre; se habla de los caminos espirituales o de crecimiento para una y otro para llegar a *Chundwa* el máximo nivel de desarrollo espiritual.





# CULTURA
## KOGI Y CIUDAD PERDIDA

Santiago Giraldo, Ph. D.

*Fluido como el agua, duro como el cuarzo, brillante como el sol: maestros artesanos de la Sierra Nevada de Santa Marta*

Una buena parte de los turistas que llegan al Parque Arqueológico Teyuna-Ciudad Perdida piensan que van a encontrar una ciudad habitada por indígenas de alguno de los grupos que hoy en día vive en la Sierra Nevada de Santa Marta: Kogi, Wiwa, Arhuaco, o Kankuamo. Esto usualmente produce cierta decepción en el visitante, el cual siente que a lo largo del camino ha estado viajando hacia atrás en el tiempo, pasando primero por la zona agroindustrial entre Santa Marta y Riohacha, después por el cinturón campesino que rodea la parte baja del macizo, para finalmente entrar al resguardo Kogi-Malayo-Arhuaco. Para muchos será su primer, y posiblemente el único, encuentro con aquellos míticos indígenas serranos que aparecen en sus ajadas guías de viaje. Al llegar al parque y encontrarlo vacío preguntan: ¿Dónde están los indígenas, los que viven acá, los que construyeron la ciudad? Los guías, un tanto cansados ya de oír la misma pregunta una y otra vez, les indican pacientemente que en el parque no viven indígenas, pero que ocasionalmente suben a realizar rituales y reuniones. Hoy en día, les dicen, es un sitio sagrado donde viven los ancestros, aquellos que fabricaron aquellos fabulosos objetos en oro, piedra, hueso, y cerámica que se ven en los museos y que los guaqueros y saqueadores de tumbas persiguen con sed insaciable. Durante varios siglos y hasta épocas relativamente recientes, los sitios arqueológicos eran considerados lugares habitados por *heiséi*, la muerte, y habitar en o cerca de ellos no era posible.

La comparación entre el presente y el pasado resulta entonces inevitable. Lo que conocemos hoy día como la sociedad Tairona[1] se desarrolló aproximadamente del 200 al 1600 d. C. sobre las caras occidental y norte de la Sierra Nevada de Santa Marta en el departamento del Magdalena, Colombia. En la década de 1950 e incluso en años más recientes, varios antropólogos han sugerido que quizás su origen pueda ser mesoamericano, sin embargo la evidencia a este respecto es prácticamente inexistente, por lo que sus orígenes aún son inciertos. Hay que indicar también que los arqueólogos hasta ahora estamos empezando a entender la relación entre los períodos tempranos de estas sociedades (200 a 1100 d. C.) y lo que se denomina como el período Tairona propiamente (1100 a 1600 d. C.), por lo que aún hacen falta muchos años de investigación para aclarar estas dudas. Para comienzos del siglo XVI, cuando entran en contacto con los colonizadores europeos, sabemos que estaban organizados en unidades sociales independientes una de otra, con distinto tamaño, poder político y económico. La competencia entre ellas parece haber sido intensa, con una diversidad de alianzas y una marcada fluidez caracterizando el escenario político. La gran cantidad y diversidad de artefactos que constituyen la cultura material Tairona, incluyendo las grandes losas de piedra tallada utilizada en la arquitectura, requirieron cientos, quizás miles, de artesanos especializados para su manufactura.

La maestría en el diseño y fabricación de los objetos Tairona dispersos en museos y colecciones privadas a lo largo y ancho del planeta es evidente. Objetos y figurinas de oro que hoy día son casi imposibles de replicar con técnicas modernas. Cientos de miles de cuentas de collar de cornalina, cuarzo translúcido, jadeíta, cuarzo lechoso, andesita, y concha, todas perfectamente perforadas y pulidas, brillantes aun después de siglos de haber sido fabricadas. Largos bastones de mando, de piedra finamente tallada y pulida, hachas monolíticas, placas aladas con diseños de murciélagos, pesas de red perforadas y pulidas. Venados, caimanes y zorros representados en hueso o concha, algunos incluso

1 El uso del vocablo "Tairona" para referirse a las poblaciones indígenas se generalizó en el siglo XVII por parte de los cronistas españoles, sin que en realidad sepamos cómo se llamaban a sí mismos. Existen varias versiones acerca de su significado. Antonio de Herrera (1615) indica que Tairona significa "fragua" o "forja", mientras que para autores modernos como Konrad T. Preuss (1926) proviene del vocablo *teru*, que significa hermano mayor, o Gerardo Reichel-Dolmatoff (1953), procede de *teruna*, el término para los "ancestros o progenitores".

articulados, bastones de mando tallados a partir de fémures humanos, y remates de bastón también dan cuenta de su dominio sobre el hueso. La cerámica, cuyos cientos de miles de fragmentos se encuentran dispersos por los grandes poblados, también evidencia este cuidado en los acabados y la sofisticación en el diseño. Y por último, tenemos aquella evidencia del monumental trabajo arquitectónico que transformó completamente el paisaje de la Sierra Nevada a lo largo de 14 siglos: los millones de piedras movidas, trabajadas, cortadas, pulidas, y cuidadosamente acomodadas que se usaron para construir sitios como Teyuna-Ciudad Perdida y Pueblito, y todos los otros poblados dispersos a lo largo y ancho de más de 5.000 kilómetros cuadrados. Además de los caminos, muchos hechos de inmensas losas y de hasta tres metros de ancho, que comunicaban todos estos poblados entre sí. Esto sin entrar a considerar aquello que por su fragilidad y poca perdurabilidad se perdió irremediablemente: el fabuloso arte plumario, la cestería y las esteras, las tallas en madera, y los tejidos y mantas descritos por algunos cronistas españoles del siglo XVI. Los documentos españoles del siglo XVI indican que aquellos textiles utilizados por personajes de alto rango eran adornados con plumas y cuentas de oro y piedra. Cabe anotar, además, que para una gran mayoría de las sociedades indígenas del Nuevo Mundo, los textiles eran considerados algunos de sus objetos más valiosos y representativos. Los españoles de aquella época indican que las mantas utilizadas por los Tairona eran de algodón finamente hilado y tejido, teñidas en varios colores y con diversos diseños.

He trabajado en Teyuna-Ciudad Perdida y Pueblito a lo largo de los últimos doce años, y he subido ya incontables veces al parque, a veces más de quince en un año. He recorrido palmo a palmo las más de 50 hectáreas de ruinas de Ciudad Perdida, visitado Tigres, B-201, el Muro, Garaje 1 y 2, Frontera, y Alto de Mira, otros sitios arqueológicos cercanos a Teyuna-Ciudad Perdida. He tenido la oportunidad de excavar objetos y de examinar en detalle colecciones de artefactos Tairona en museos nacionales e internacionales. La sensación de asombro siempre es la misma ante la indudable maestría, obsesión por el detalle, e inmensa creatividad artística evidente en todo nivel. Los objetos Tairona son un goce para los sentidos. La suave luminosidad del oro, el brillo duro de las cuentas de collar en cornalina, cuarzo y jadeíta, el perfecto pulimento de los bastones de mando en andesita con su superficie talcosa. Y los detalles que solo los especialistas vemos en microscopios y placas de rayos X, o después de años de observar objetos: las soldaduras milimétricas, los agujeros perfectamente taladrados, la filigrana compleja sin errores, el encaje y remate de losas de granito cuidadosamente cortadas y pulidas para dar círculos perfectos. Todos estos ejemplos nos ofrecen una pequeñísima y difusa ventana a la mente de sus fabricantes, quienes claramente eran maestros artesanos. Para el común de las personas, al comparar todo esto con la escasa cultura material de los indígenas serranos hoy día, queda cierta sensación de perplejidad.

El parque, al igual que las ruinas de los más de 250 poblados que conocemos sobre la cara norte y occidental de la Sierra, fue abandonado hace unos 400 años. Producto de los ciclos de guerra con los colonizadores españoles y las recurrentes epidemias que azotaron la región, estos grandes poblados fueron abandonados y sus sobrevivientes se dispersaron en la montaña o fueron incorporados a las encomiendas de las zonas bajas cercanas a Santa Marta y Dibulla. Distintos estudios han demostrado que el descenso poblacional en todas las Américas producto de las distintas epidemias y guerras con los colonizadores europeos fue de 80 y a veces hasta de 90% en ciertas áreas, incluyendo la Sierra Nevada de Santa Marta. No resulta difícil imaginar lo que significa semejante desastre para una sociedad humana. Basta con ver cualquier película contemporánea sobre epidemias o desastres nucleares, o remitirse a los múltiples ejemplos históricos, para entender que después de este tipo de acontecimientos los sobrevivientes se ven reducidos a una vida mínima en la que la supervivencia prima sobre lo demás. La pérdida de cientos de miles de personas que hacían parte de estas sociedades, incluidos todos sus artesanos y artistas –maestros canteros, orfebres, ceramistas y tejedores– fue desastrosa e irreparable en muchos niveles. Quedó pues, todo aquello que los misioneros no pudieron eliminar, y lo que los últimos quinientos años de cambios históricos generados por la Colonia, el Estado republicano y la modernidad en general, no han logrado suplantar, y que los indígenas conservan y atesoran como ejemplo de su resiliencia ante todos estos cambios.

En las páginas siguientes se pueden apreciar algunos de estos ejemplos de la maestría artesanal indígena de hoy. Por ejemplo, la puntada perfecta y pareja en las mochilas de fique o algodón (*gama* en kogian), con las uniones de la gasa diseñadas para resistir pesadas cargas a lo largo de los caminos que comunican las fincas y el pueblo. Al igual que en otras sociedades indígenas, la habilidad al tejer es una fuente de prestigio, estatus, e incluso ingresos económicos. El hilar y el tejer en la sociedad Kogi están profundamente interrelacionados con el pensamiento, pues son considerados fuente

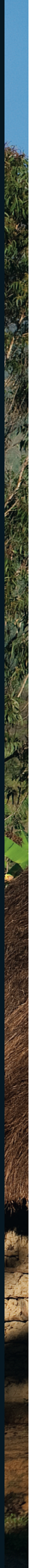
de sabiduría y conocimiento. Al hilar y tejer se piensa constantemente en la sociedad, en las obligaciones para con los demás, con los ancestros y el futuro también. Hilar y tejer son sinónimo de vida en sociedad, de las relaciones, los hilos por así decirlo, que unen a los miembros del grupo entre sí. Cabe anotar que son las mujeres las que fabrican y tejen las mochilas, y se las ve tejiéndolas con destreza incluso mientras caminan con una pesada carga de plátano o yuca, o incluso un bebé sobre sus espaldas. La mochila en la que los hombres cargan su poporo lleno de cal es entregada a ellos por su futura esposa o a veces su madre como muestra de aprecio y afecto.

El gorro utilizado por los *mámas* (*namtu*), los sacerdotes y líderes político-religiosos de cada pueblo, también es cuidadosamente tejido en hilo de algodón blanco, aunque algunos llevan diseños similares a los de las mochilas o tienen un reborde en hilo negro (estos usualmente son los de aquellos mamos de la familia Noavita) denotando su pertenencia a uno u otro linaje. Los simbolismos más evidentes aquí podrían ser el gorro como metáfora de los picos nevados. Pero hay que agregar que al igual que la Sierra Nevada, el mama es un repositorio de ley y sabiduría, y en la medida en que logra acercarse a ese ideal que es la Ley de Origen dada por los ancestros, más se acerca y asemeja al territorio. También se podría interpretar de otra manera, puesto que el *mama* puede ser pensado también como una metáfora del sol ya que según Gerardo-Reichel Dolmatoff (1975: 202, 218, 225) la *nuhué*, casa-mundo y templo además de útero, también es la casa del sol, y es del gorro que lleva el sol, su *namtu*, de donde salen los rayos que calientan la tierra y hacen posible la vida. Así pues, el *mama* con su *namtu*, y su esposa, llamada *saka* o abuela, que igualmente se utiliza para denominar la luna, se convierten también en una representación del sol y la luna, cuya conjunción es esencial para la fertilidad y la vida.

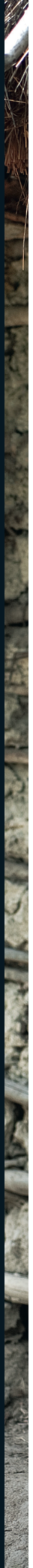
Pero también se observan aún muestras menos evidentes y más difíciles de mostrar en un libro de los ideales indígenas de belleza y estética. Las trampas de golpe para cazar, cuidadosamente fabricadas y con elaborados gatillos, el tejido diagonal en caña de las paredes de las casas ceremoniales, la sencilla belleza de los puentes tradicionales, la proeza oratoria de los mamos y hombres mayores al narrar los mitos y la Ley de Origen o discutir algo importante en la *nuhué*, los cantos de las mujeres, los bailes de la luna nueva y el solsticio de verano (21 de junio), el fino y apretado tejido de las camisas y pantalones hechos por los hombres en sus telares, las sartas de collares con chaquiras llevadas con orgullo por las niñas y mujeres, o incluso el “pensar pensamientos bonitos” mientras se hace algún trabajo por inconsecuente que parezca. Todos estos también son ejemplos de la creatividad y consideraciones estéticas indígenas.

A medida que se fortalecen social y culturalmente las sociedades indígenas de la sierra, sólo es de esperarse que esta capacidad creativa resurja cada vez con mayor fuerza.

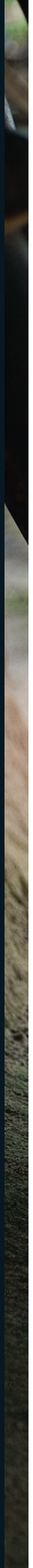
El rol del *Mamɨ*, y la *Akumamɨ*, como guías espirituales, los y las *Seymɨkes* creciendo desde pequeños ajenos al mundo occidental y conectados siempre al mundo espiritual sin tocar la sal, ni el dulce, son expresiones de esa Ley de Origen. En síntesis es la vida cotidiana una expresión permanente de la vida espiritual.



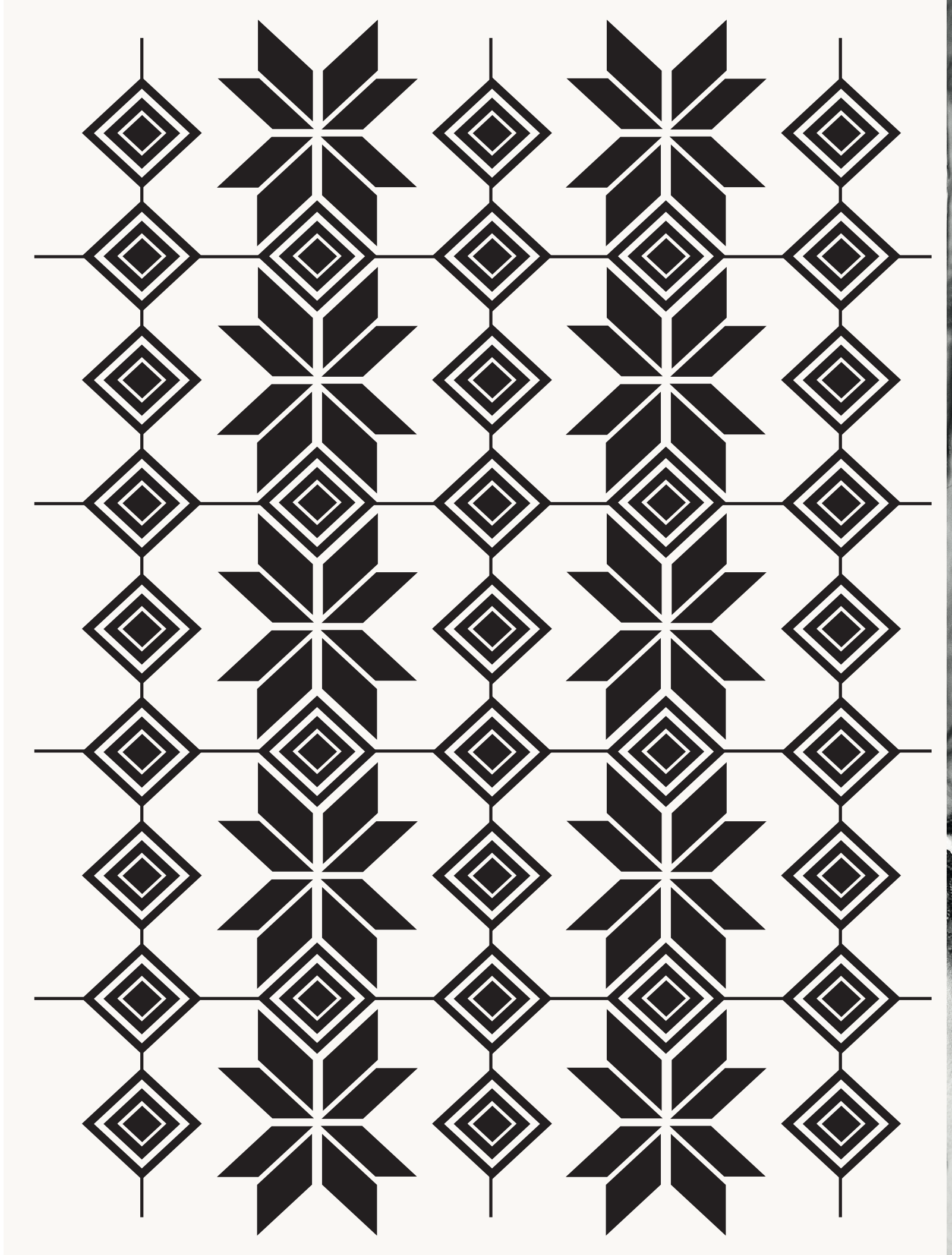
La elaboración de las mochilas, tanto de fique como de algodón, es competencia de las mujeres, actividad en la que se inician desde los 7 años. Ellas las elaboran para los hombres y para las mujeres. Las líneas de colores de las mochilas identifican el linaje de la familia.



El hombre desde los 8 años aprende del abuelo o del padre a tejer la faja *nina* que usa la mujer en la cintura. Cuando alcanza la edad de 12 años se inicia en el tejido de la manta, indumentaria tradicional para el hombre y la mujer.



Las mochilas de fique cargueras son usadas por las mujeres para transportar los alimentos cuando salen muy de mañana a cultivar la tierra del pan coger.



# CREATIVIDAD WAYUU

Weildler Antonio Guerra

## Ubicación específica de la etnia

La península de La Guajira, situada sobre el mar Caribe en el extremo norte de Sudamérica, es el territorio histórico de los miembros de la etnia wayuu. La extensión de la península puede alcanzar unos 15.000 km$^2$ de los cuales aproximadamente 12.240 km$^2$ se hallan en el lado colombiano y 3.140 km$^2$ en la parte venezolana. El área que ha sido considerada ordinariamente territorio ancestral de los Wayuu comprende toda la península de La Guajira y tiene como límite oriental al golfo de Coquibacoa y occidental la Boca de Camarones y la laguna de Navío Quebrado. No obstante, los wayuu se han extendido actualmente a las zonas urbanas de Maracaibo, a la serranía de Perijá y a otras áreas rurales del estado Zulia, asimismo, importantes núcleos de familias indígenas residen en sectores urbanos de Riohacha, Maicao y Uribia en el departamento de La Guajira.

El investigador francés François Picon (1996) ha señalado que el término "Guajiros" fue utilizado a partir de 1600 para designar a unas doscientas familias indígenas que habitaban cerca de la región de Riohacha, las cuales poseían para la época extensos rebaños. A partir de entonces tal denominación se expandió para llamar así a todos los grupos indígenas de la península que eran poseedores de ganado. Durante el período colonial los wayuu participaron activamente en el comercio de perlas, ganado, géneros y palo de tinte, para o cual emplearon los circuitos comerciales del Caribe insular y continental aprovechando las tensiones existentes entre los distintos imperios europeos que pretendían controlar esta parte del continente americano.

A finales del siglo XIX y principios del XX la política de la República y de la Iglesia buscó iniciar un proyecto de colombianización que pretendía, según palabras del obispo Atanasio Soler en 1905 "… conquistar La Guajira para la República y para la religión. Es decir, hacer de los indios hijos de la Iglesia y de la Patria, hijos de Dios y de la Constitución". El siglo XX se caracteriza por el declinamiento de la resistencia indígena, la consolidación de las misiones católicas en la península, un mayor control político de los estados nacionales sobre el territorio guajiro y un aumento de las luchas intraétnicas. Actualmente los wayuu constituyen el pueblo indígena más numeroso de Colombia y Venezuela con una población cercana a los 600.000 individuos. Según Oliver (1990), el origen más remoto del *wayuunaiki* (lengua de los wayuu), para el momento en que todavía el Stock Arawak no se había diferenciado en múltiples lenguas, debió de ocurrir en el centro del Amazonas hace unos 5.000 o 3.000 años como mínimo, tomando como base los cálculos léxico-estadísticos. El wayuunaiki es hoy la segunda lengua oficial en el estado Zulia en Venezuela y en el departamento de La Guajira en Colombia.

## *Akumajaa* y el surgimiento de las formas geométricas

La tradición oral wayuu señala que el origen de la cerámica está ligado a *Akumajaa*, mujer que hace muchas generaciones emprendió un viaje a través del territorio guajiro en donde aprendió a ver las diversas formas que tienen los árboles, los animales, las montañas, los ríos, las piedras. *Akumajaa* se interesó en los colores, las texturas y espacios que ocupaban en el entorno y aprendió a simplificarlos. Cuando miró la forma redonda del sol y la luna y la comparó con un melón surgió en su mente la idea del círculo. Uniendo las estrellas trazó líneas horizontales y empleó el triángulo para representar los cerros de poca altura, así descubrió variadas formas geométricas (Mujica, 1996).

*Akumajaa* modeló la arcilla "y fabricó las chiriguas para almacenar y enfriar el agua, la *wushu* para cocinar los alimentos, la *amüchi* y *julá* para guardar agua y granos. Y la *pachiisha*, la urna funeraria del segundo entierro. Convino la arcilla con el agua y modeló diversas formas, de sus manos fueron saliendo bellas piezas. Luego recogió la leña de cují y bosta de vaca y con estos materiales y el viento avivó las brasas y la arcilla se tornó dura e impermeable, se transformó en cerámica" (Nemesio Montiel, antropólogo wayuu).

La alfarería es una actividad principalmente femenina. Las mujeres no solo fabrican objetos de uso cotidiano, también realizan vasijas funerarias y las niñas pueden elaborar figuras femeninas a semejanza de muñecas llamadas *wayuunkeraa* que, en algunos casos, pueden ser vestidas con telas y pequeños calzados. Los hombres se dedican a la elaboración del cuero y las cuerdas, el procesamiento de calabazas y la fabricación de instrumentos u objetos como los sombreros y los arneses decorativos para caballos y burros.

## *Walekerü* o el arte del tejido

En el conjunto oral wayuu se encuentran relatos acerca de cómo la araña *Walekerü* enseñó las artes del tejido y los diseños a las mujeres humanas:

Entonces los Wayuu le dieron sus prendas y collares. Wale'kerü se enamoró de un Wayuu y un día se fugó con él. Él la llevó donde su familia y la madre del Wayuu le dijo: ...toma éste material para que hagas las fajas... y Wale'kerü se comió todo el algodón. De su boca salía el hilo ya torcido y preparado. Wale'kerü tejía por la noche y al amanecer ya tenía una faja hecha. Fue en ese momento cuando *Wale'kerü* y los Wayuu se comunicaron para hacer lo que hoy es *Kanasü*, telaraña.

El conjunto de diseños empleados en los tejidos reciben el nombre de *kanasü*. Las figuras del *kanasü* son reproducciones estilizadas de elementos del universo cotidiano como objetos de uso doméstico, pero también incluyen astros y rasgos de animales o plantas. Un diseño recibe el nombre de *kalepsü*, "como el gancho de madera que se usa para colgar objetos del techo", otro el de *iiwouyaa*, "como las estrellas que anuncian la llegada de las lluvias de primavera", y así se encuentran: el caparazón de la tortuga, la vulva de la burra, el ojo del pez, el asa de la calabaza, la hormiga blanca, las huellas de los caballos, la tripa de la vaca y la doble cabeza de mosca, entre muchos otros.

Los geométricos patrones *kanasü* se caracterizan por su sobriedad (Wark, 2005). Las figuras están constituidas por líneas decoradas que en algunos casos se encuentran conectadas y en otras separadas. Los tejidos antiguos tienen una cantidad limitada de colores, en ocasiones solo dos o tres, mientras que los introducidos en tiempos más recientes poseen una amplia variedad de estos como si el paisaje usualmente amarillo del desierto requiriese enriquecerse con una amplia gama de tonalidades vivas. En el mundo wayuu se teje todos los días y siempre se añaden figuras a las ya acumuladas. Tanto hombres como mujeres elaboran productos textiles. Los productos trenzados y de puntilla con aguja son principalmente masculinos, en tanto que las mujeres se ocupan del bordado, *crochet*, hilado y tejido y de todo elemento que puedan confeccionar y coser. Las tejedoras y tejedores crean objetos diversos: chinchorros; fajas, mochilas, telas mortuorias, sandalias, cordones, sombreros entre otros (Wark, 2005).

## El valor del agua y las decoraciones corporales wayuu

El cuerpo puede ser visto como escenario de expresiones simbólicas, objeto de representaciones y de valores que son compartidos por un grupo humano. El estudio de los tatuajes corporales wayuu nos muestra su estrecha relación con los emblemas claniles empleados en las marcas del ganado y en los diversos elementos de su cultura material como sombreros y tejidos. Por otro lado, las pinturas faciales son efectuadas por auténticos especialistas y se emplean, en algunos casos, por prescripciones oníricas y comúnmente como adorno previo a la práctica de diversas danzas rituales, competencias tradicionales y eventos festivos. Ellos son parte del complejo universo de las expresiones simbólicas wayuu que se hallan presentes también en las decoraciones de canoas y en las variadas manifestaciones artesanales de este pueblo amerindio.

Los tatuajes corporales reciben el nombre de *asho'ojunaa*. Se realizan con las espinas de cardos y se emplea polvo de carbón vegetal sobre la piel. Suelen aplicarse sobre brazos y piernas, pero también sobre el mentón. Las figuras tatuadas son principalmente círculos o emblemas claniles. Las personas pueden tatuarse con el emblema de su propio clan, pero algunos enamorados pueden grabarse la piel con el "hierro" o marca clanil del ser amado. Este tatuaje sirve para incorporar la memoria amorosa y reconocerse a tientas en el arduo y oscuro viaje de los muertos. Según el conjunto oral wayuu, en el camino hacia *Jepira*, el mundo de los difuntos, estos pueden padecer sed y a lo largo de su senda encontrarán pozos diversos. Algunos contienen revivificante agua cristalina, mientras que otros, engañosos, son simples charcos llenos de mortificantes orines de asnos. Los tatuajes hechos en vida permiten a los fallecidos distinguir unos de otros y por ello reciben también el nombre de *sülia wuin* o valor del agua en el camino de la muerte.

Los wayuu tienen una rica gama de diseños faciales denominados *achepaa*. Estos suelen dibujarse antes de eventos festivos como danzas y carreras de caballos o con motivo de un sueño. Los dibujos tradicionales suelen incluir espirales y otras figuras geométricas. Pueden llamarse *amakualiyaa*, "como las huellas de un caballo"; *juliru*, "las alas de la mariposa"; *süsiyaaerü*, "la cola del perro". Una decoración masculina recibe el nombre de *sho'olouyaa*, "como la forma de la totuma".

La mujer especialista en este arte recibe el nombre de *ashaajutkat*. Los materiales para los tintes pueden ser de origen vegetal, como es el caso de la *pali'ise*, una enredadera que permite obtener un tono rojo; pueden provenir del árbol de *wanapai*, de hongos como el *paipái* que da un tono oscuro y untado sobre una base de grasa de oveja protege el rostro femenino de los rayos del sol. También se emplean tintes de origen mineral como el obtenido de una piedra llamada *uliisha*, que suele encontrarse en la serranía de *Jalaalala*, que da un tono rojizo y que suele emplearse no solo en los dibujos faciales sino en la decoración de múcuras y calabazas.

## El rostro de las canoas

Las pinturas faciales no solo pueden plasmarse sobre los rostros humanos. Los pescadores wayuu acostumbran pintar y decorar la proa de las embarcaciones dibujando ojos, que les sirven para reconocer el camino de retorno a casa, no extraviarse en las noches y ubicar los bancos de peces. De igual forma se representan en los costados diseños tradicionales llamados *süchepa* que, a semejanza de las pinturas faciales de las mujeres wayuu, son considerados el maquillaje de las canoas.

El conjunto de decoraciones en la proa permite, en muchas ocasiones, la configuración de un rostro singular que constituye la personalidad de la nave. Las embarcaciones pueden también clasificarse en masculinas y femeninas. La embarcación hembra, *jier*, es aquella que es ancha, curvilínea y gruesa y la embarcación macho, *to'olo*, es aquella que es delgada y recta (Guerra, *El mar cimarrón*, manuscrito inédito).

## Un complejo sistema de comunicación

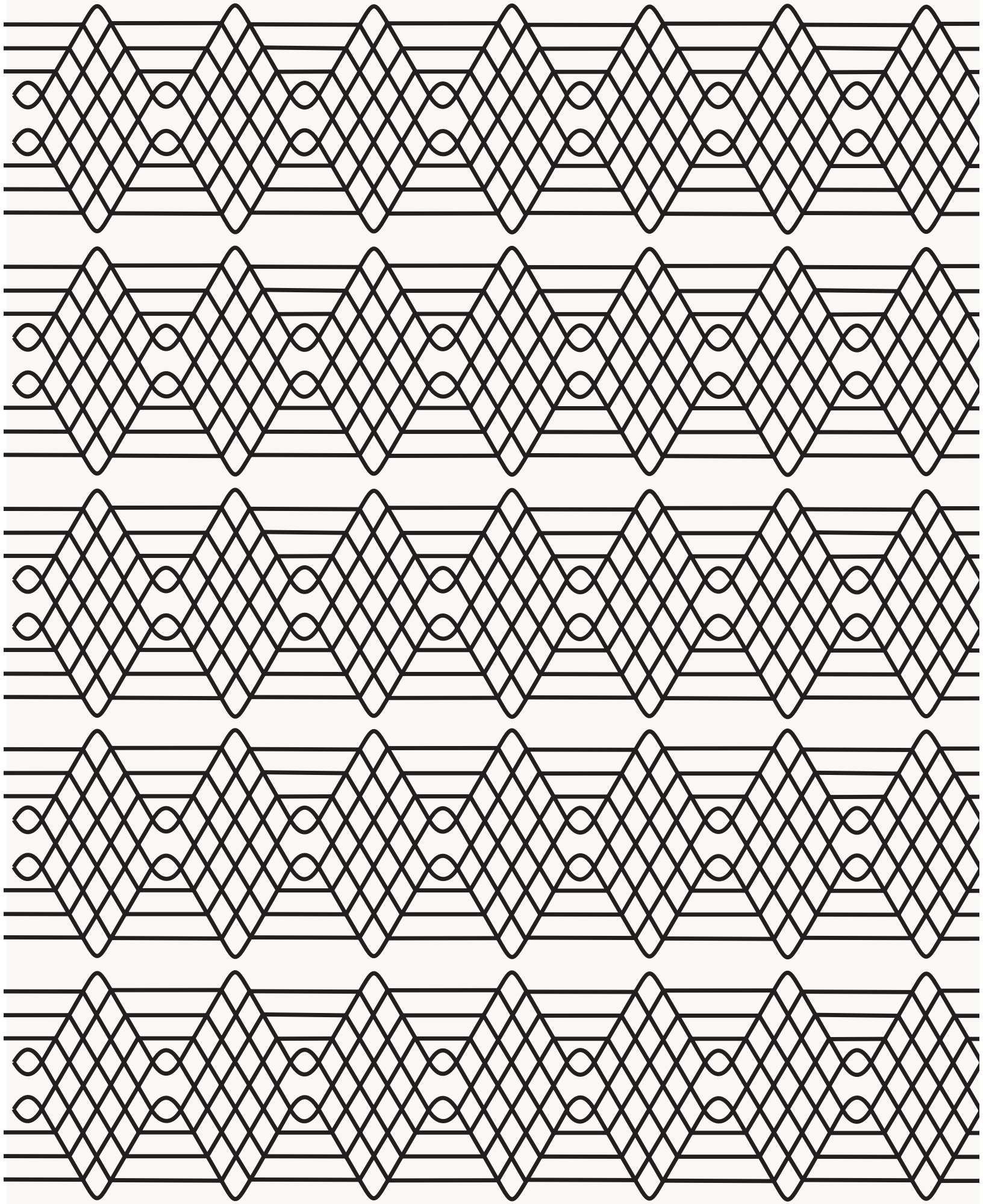
Todo el rico conjunto de diseños del tejido wayuu, los emblemas claniles, las pictografías, los petroglifos, las decoraciones de la alfarería, los dibujos faciales, los hierros de marcar ganado y los tatuajes corporales hacen parte de un complejo sistema de comunicación. Estos diseños son inteligibles para los respectivos especialistas indígenas tales como tejedoras, pintadoras, alfareras, fabricantes masculinos de objetos como canoas, sombreros, calabazas y arneses y pastores que marcan ganado. Ello contrasta con la percepción segregada que desde la mirada occidental se ha tenido de estas expresiones de alto valor simbólico y estético.

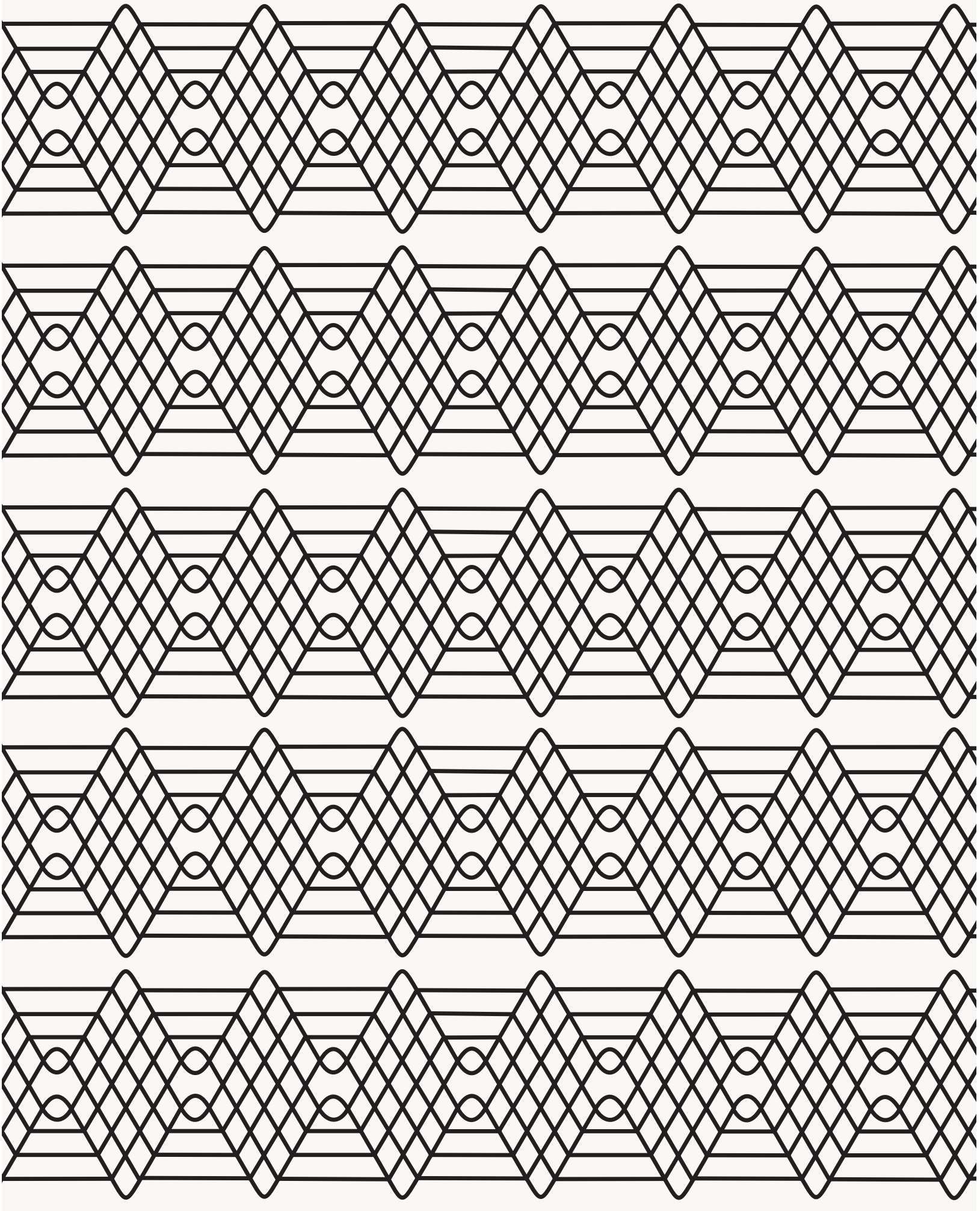
Muchos de los motivos presentes en los tejidos reflejan diversos elementos del mundo cotidiano de los wayuu, tales como los ganchos de madera que se usan para colgar objetos del techo o el asa de la calabaza. Otros albergan una especie de mitología pictórica. Este parece ser el caso del arte rupestre que presente en algunos sitios de la Alta Guajira como la piedra de *alaasü* o los desfiladeros de *maapaa*, en los que se encuentran no solo figuras asociadas a los emblemas claniles sino caballos, espirales y otros elementos geométricos. En el caso de las elaboradas decoraciones de la cerámica wayuu, pueden registrarse elementos que conforman mapas cosmológicos en los que aparecen caminos, huellas, astros y cerros tutelares (Delgado, 2009) presentes en diversas narraciones míticas.

Algunos elementos del complejo de grafismos y símbolos wayuu se encuentran asociados a procesos de organización y jerarquización social y cumplen también una función regulatoria en la tenencia del ganado. Este es marcado con emblemas claniles que incluyen variantes de algunos grupos de parientes uterinos que buscan diferenciarse de otras unidades sociales pertenecientes al mismo clan. Los emblemas claniles wayuu se componen de rasgos que parecen tener un marcado carácter biótico y que actúan como unidades mínimas de significación. Así, algunos de estos componentes pueden llamarse, como la pata del alcaraván, como la cola del escorpión o como una cabeza en forma de ojo.

En todos ellos aflora la estrecha relación entre humanos y no humanos. Entre animales epónimos que son sus ancestros y que poseen conocimientos que han sido trasmitidos a los humanos como es el caso de la araña Walekerü y el tejido. Este es un modo de identificación que dota a los no humanos de conciencia, atributos y capacidades sociales y actúa como una epistemología relacional. En esta epistemología el conocimiento crece a partir de las habilidades del conocedor para mantenerse relacionado con lo conocido.

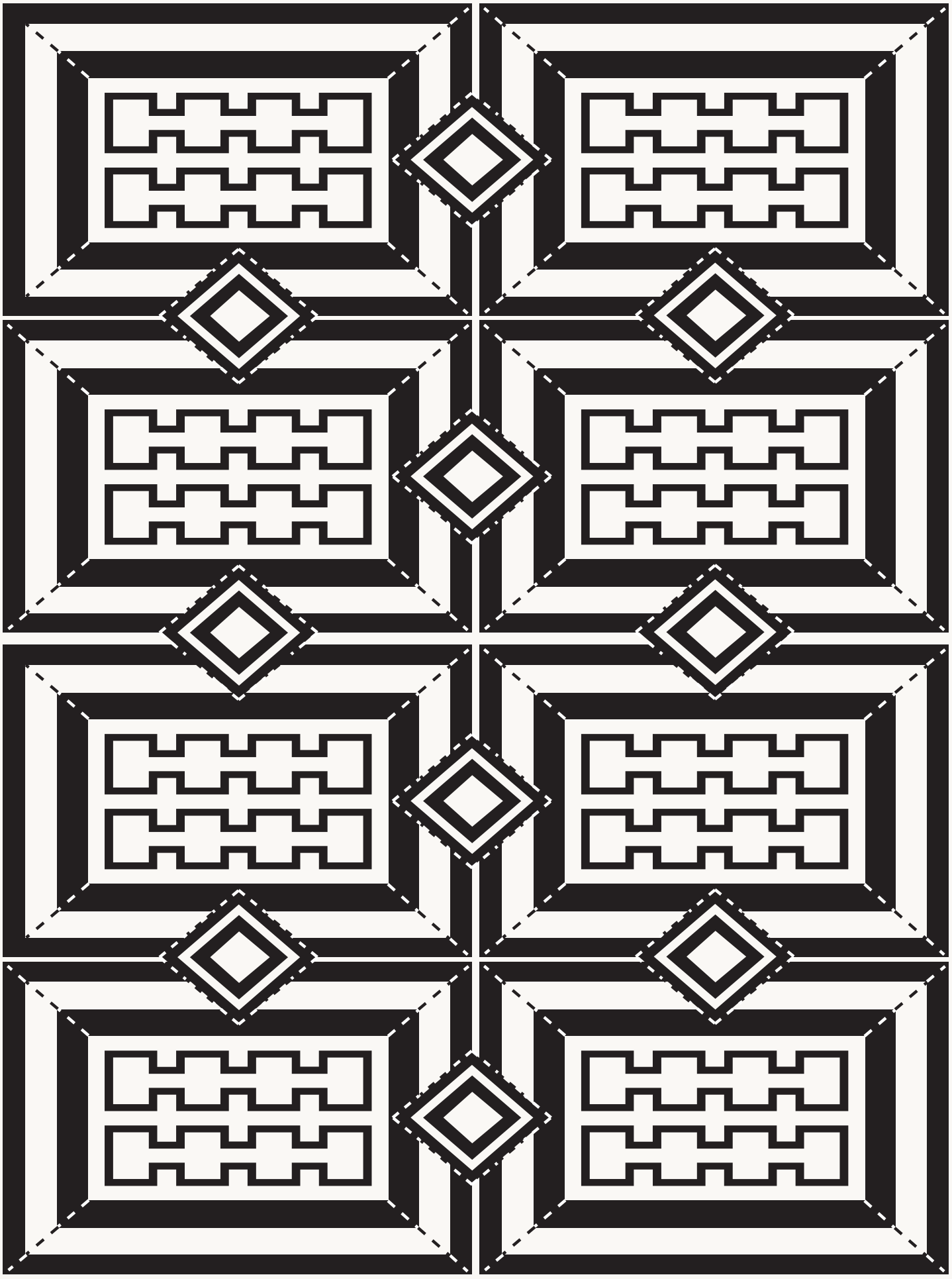
Este complejo conjunto de diseños indígenas puede ir más allá de una mera percepción clasificatoria y parece constituirse en una propuesta de ordenación del universo realizada mediante pigmentos, arena, agujas y tintes que son los vehículos que hacen posible la visualización de las representaciones encerradas en la memoria de los miembros de una agrupación humana.

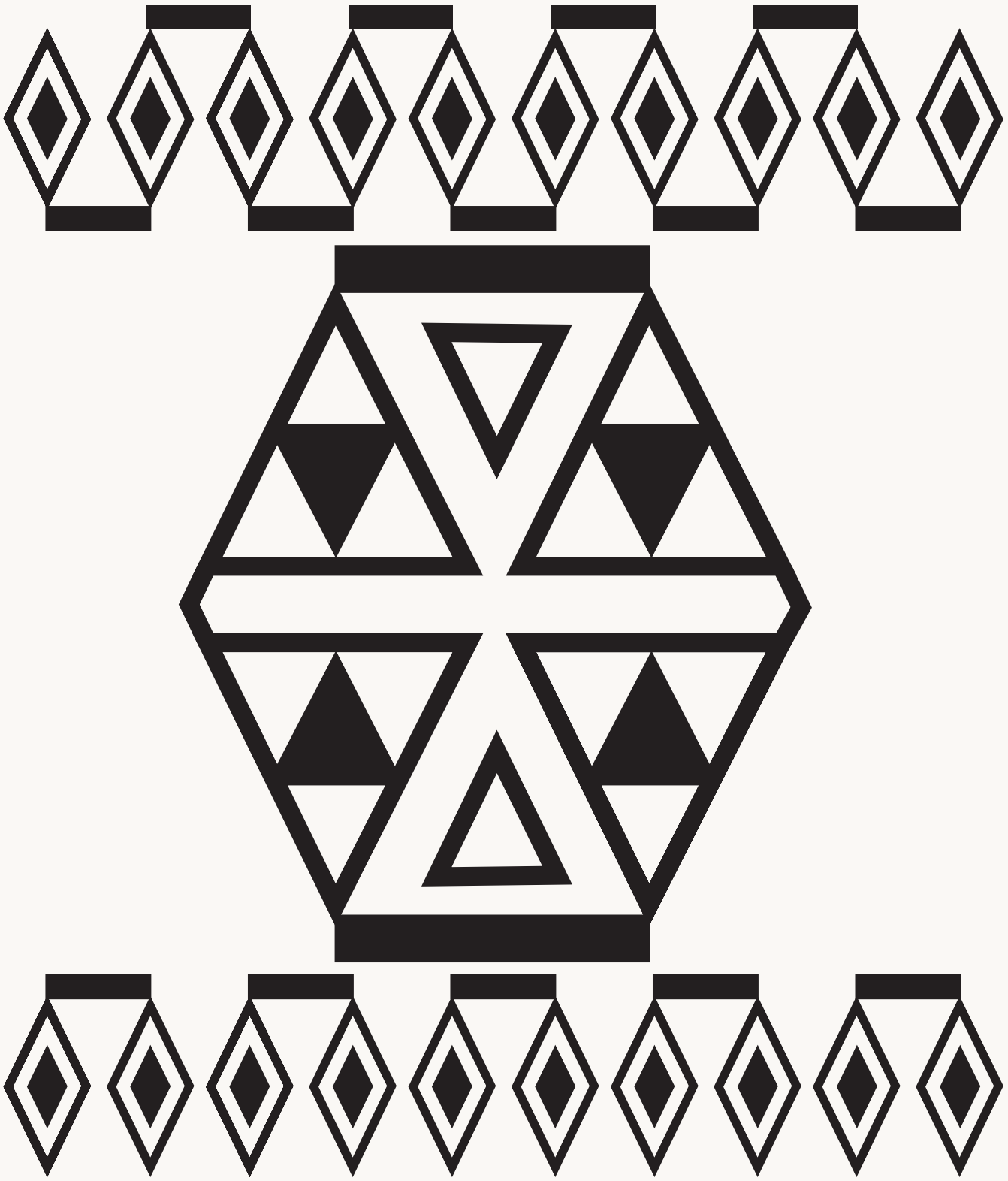


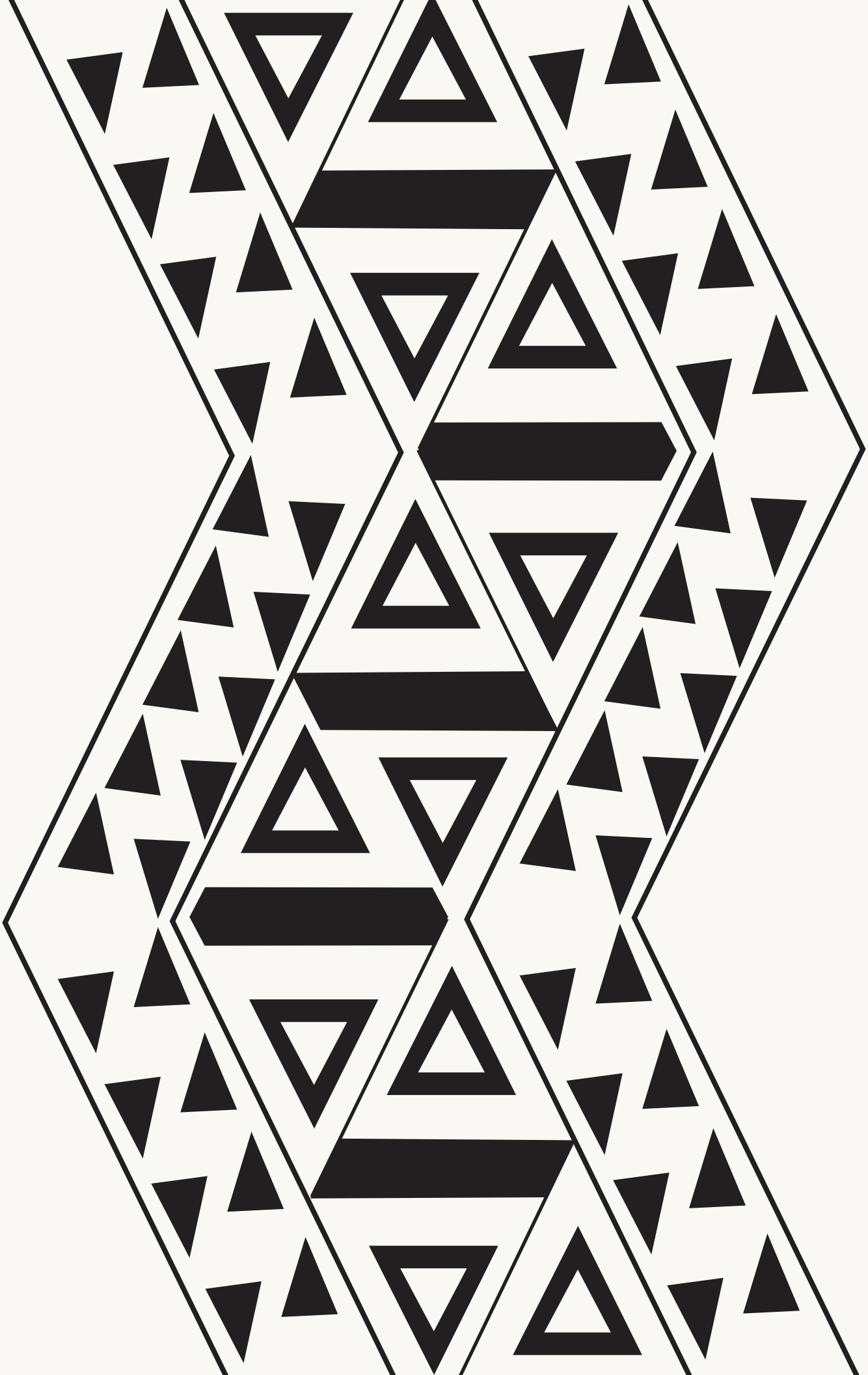


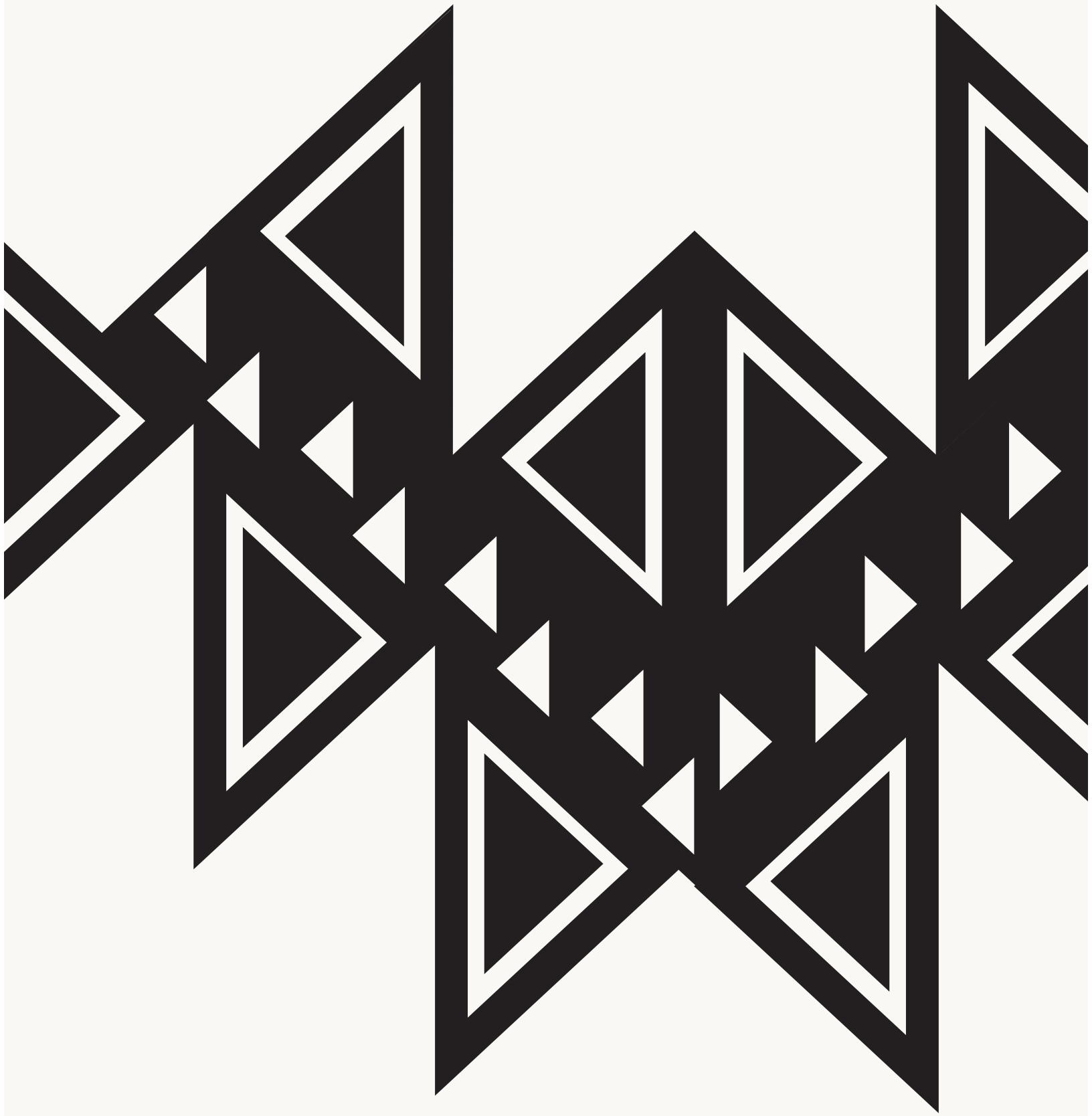
“A mí me preguntaba alguien que cómo es mi paleta de color. Y yo la tengo en mi medio, me inspiran los atardeceres, los colores naranja, azul, rojo morado, esa combinación me la da el mismo atardecer, los colores del mar, esa tonalidad de azules, quedan plasmados en nuestros tejidos, el color de la arena, se combina la arena con ese azul de ese mar, lo amarillo de la flor de la tuna, el rojo del cardón, todo lo tengo en mi medio para inspirarme en esa paleta de colores”.

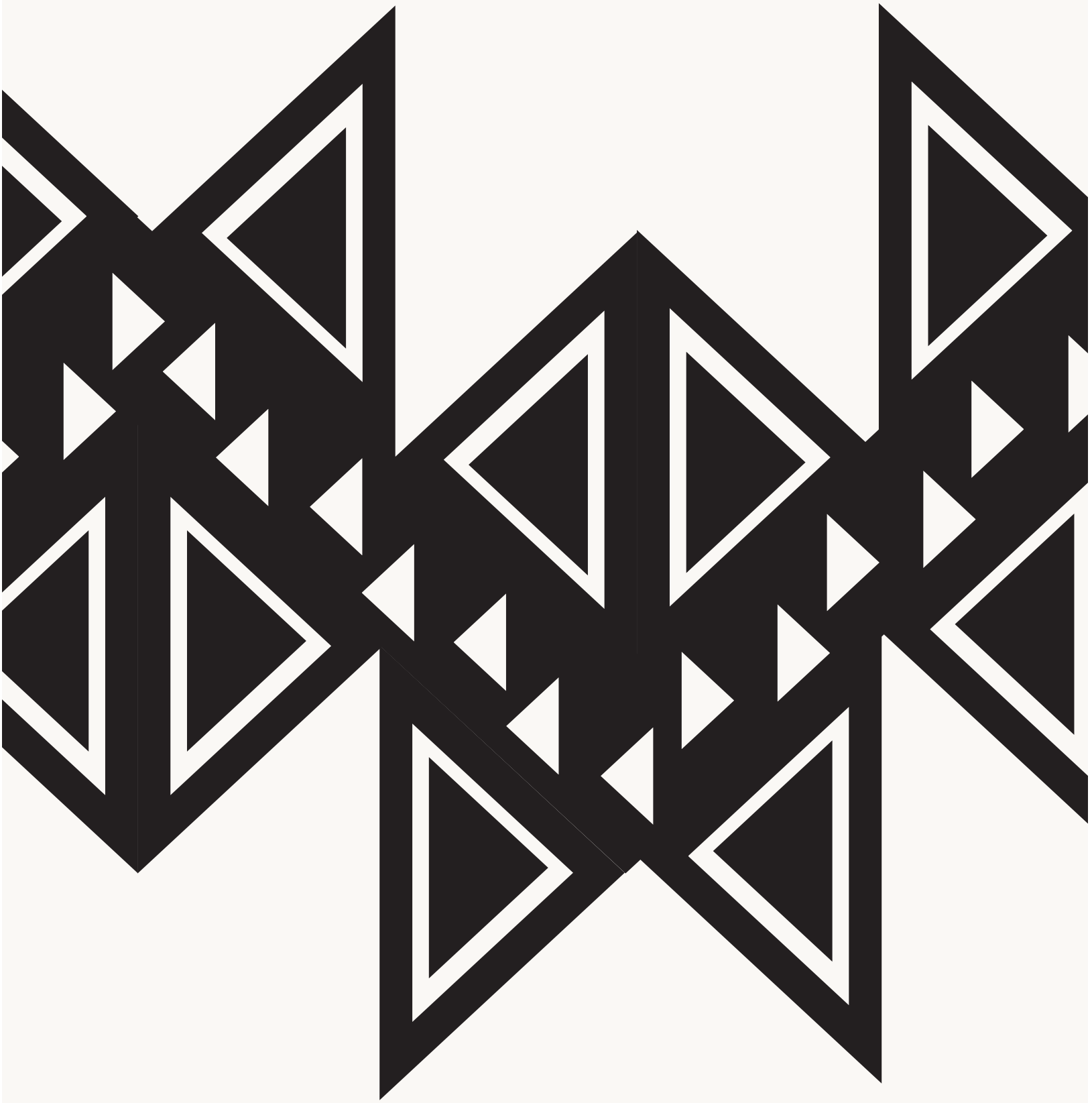
Conchita Ospina

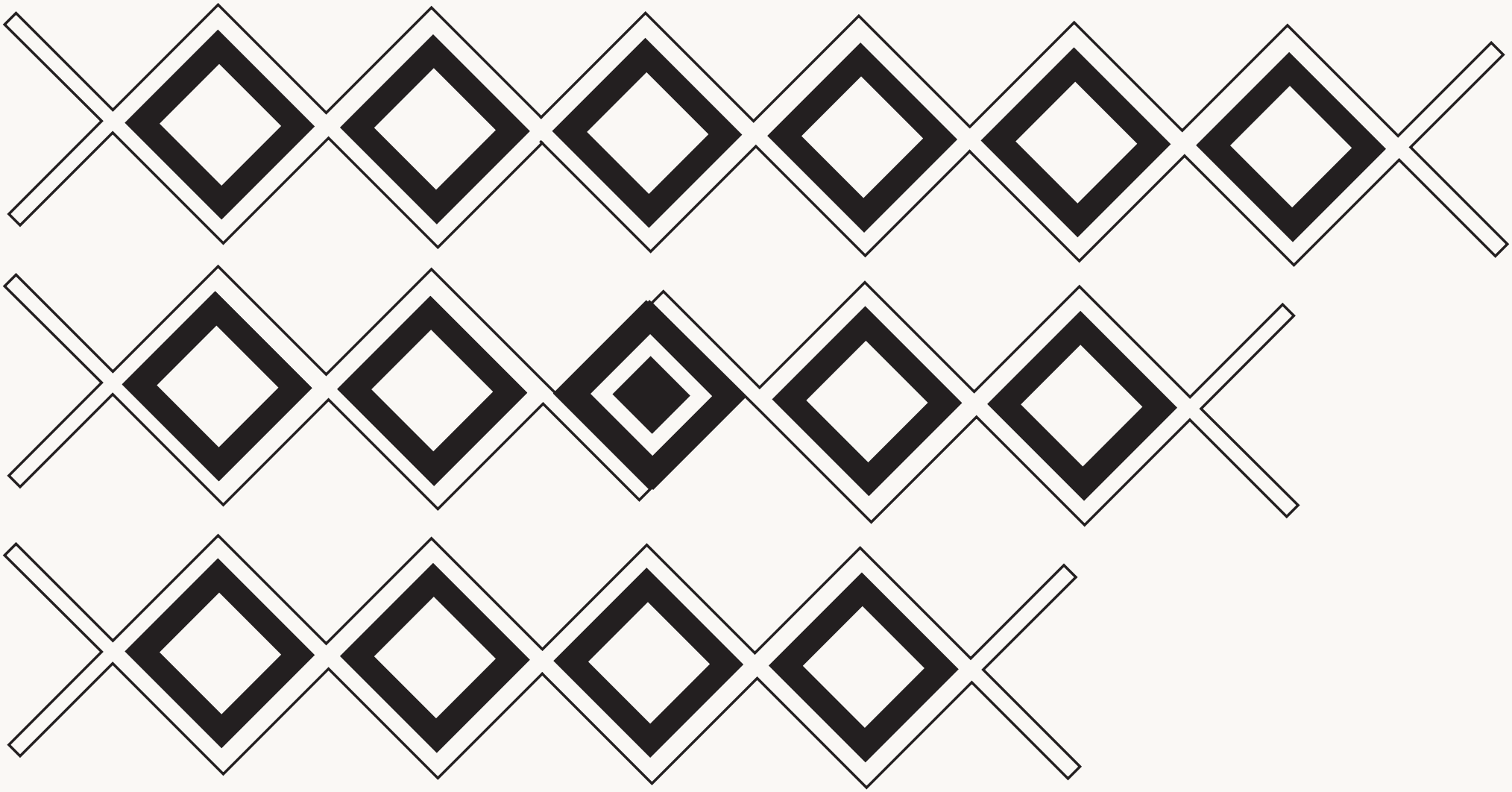


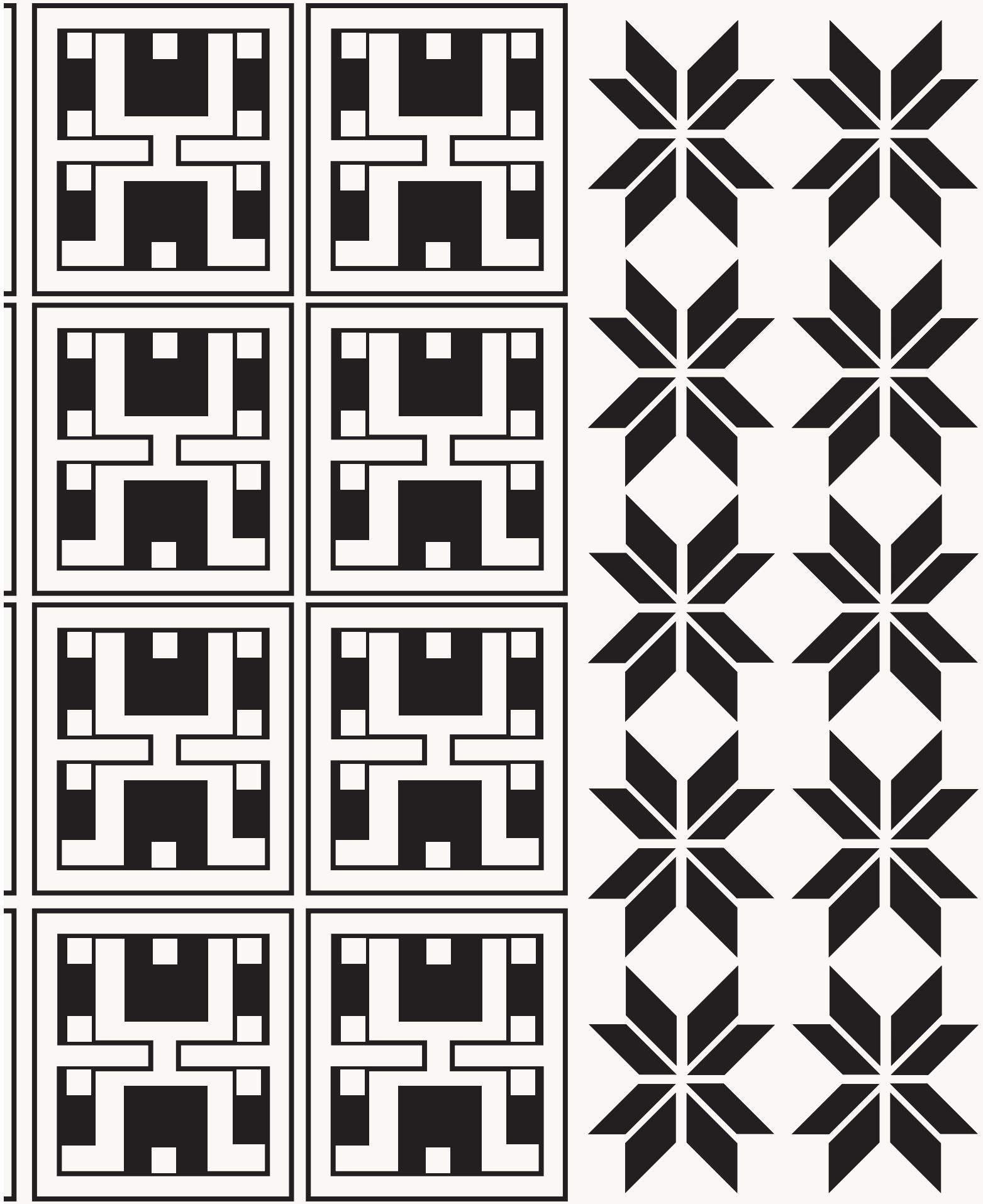


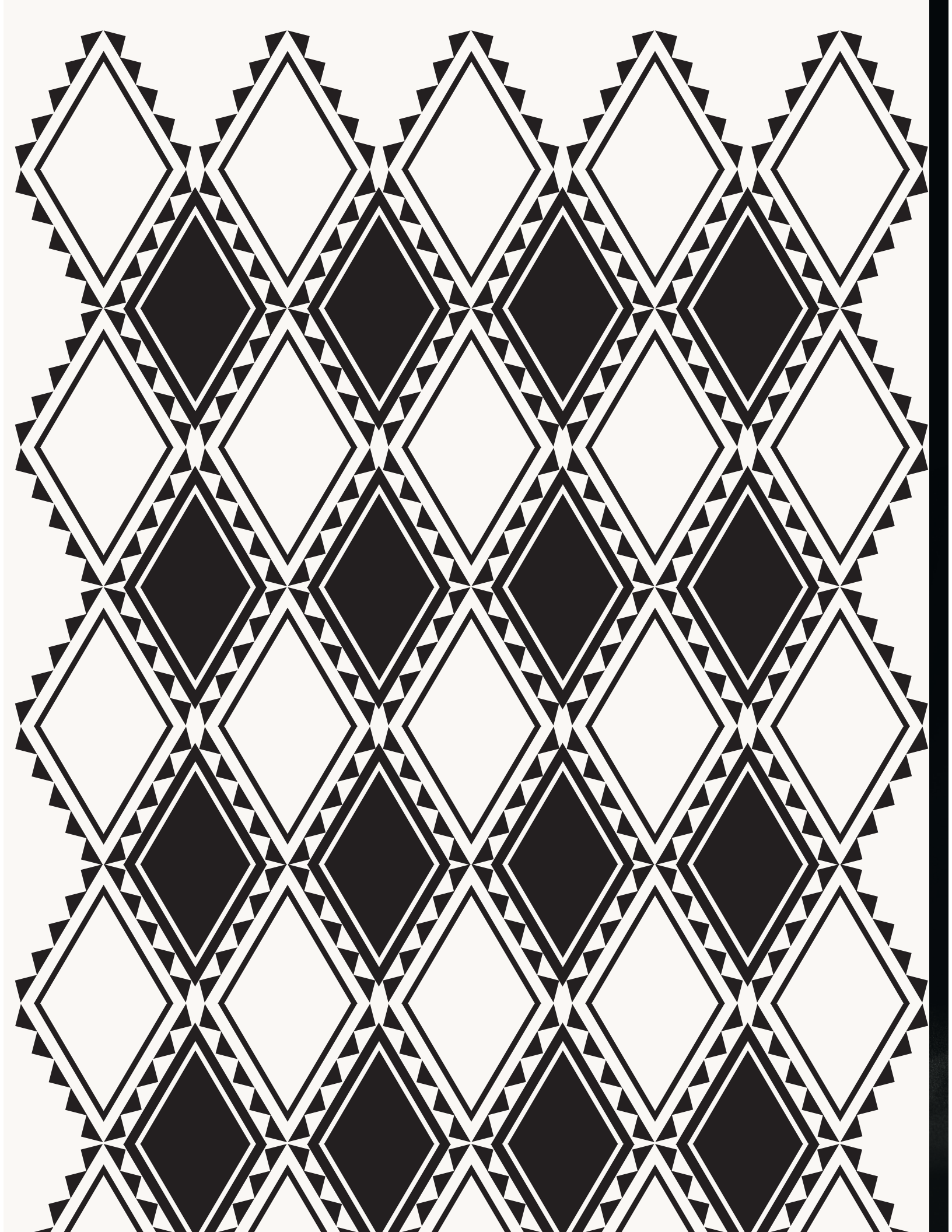


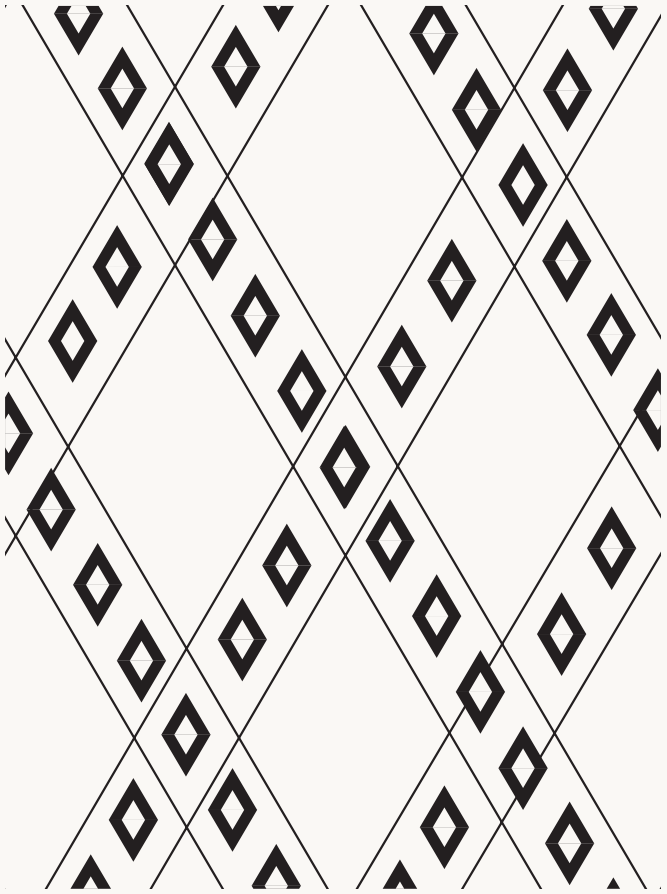


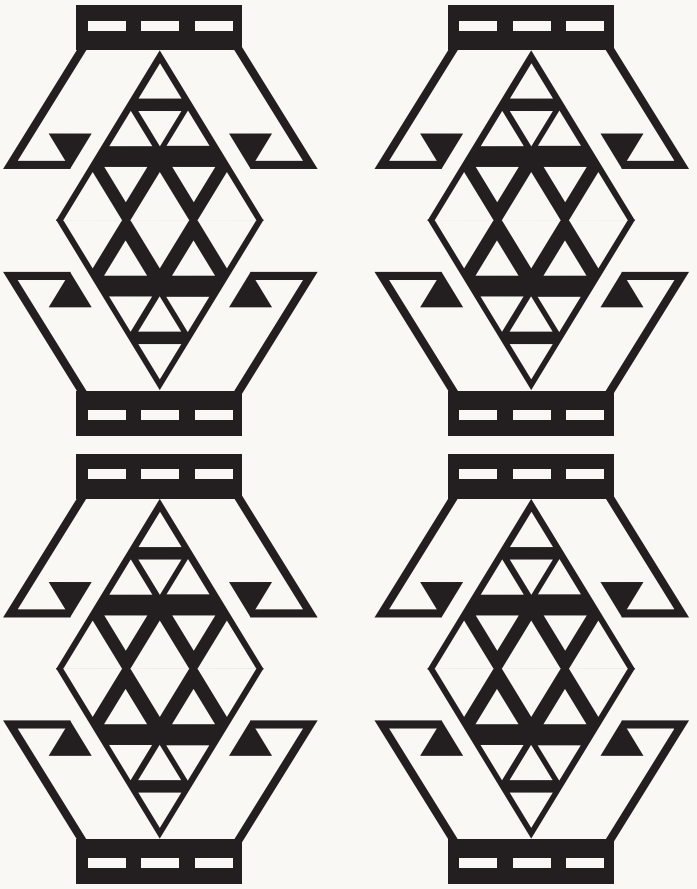


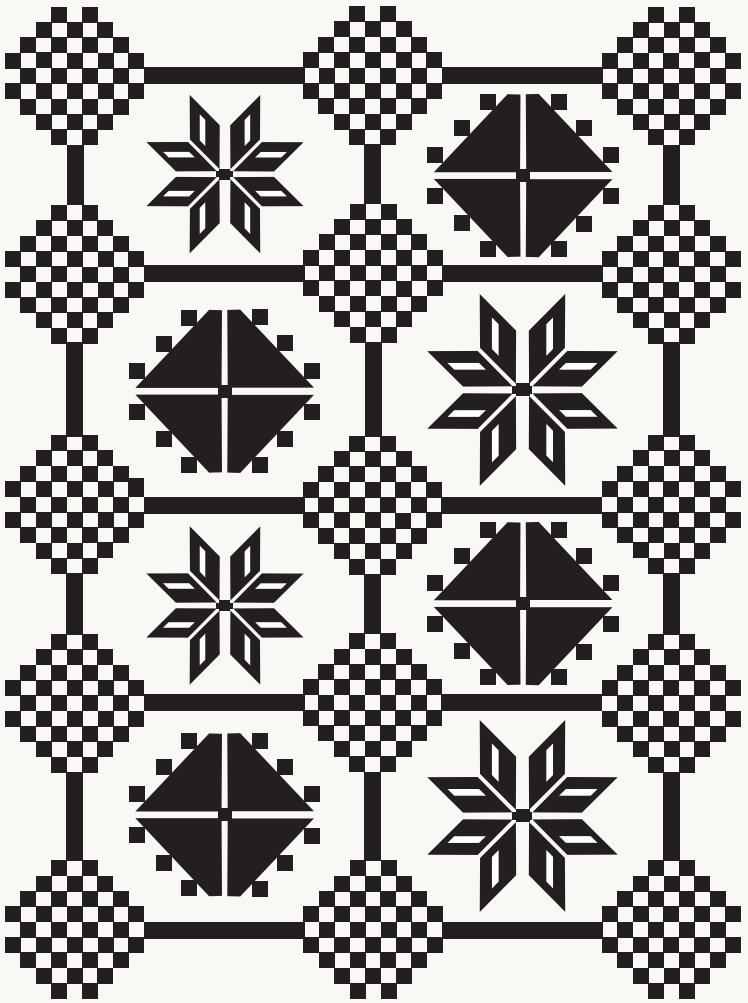


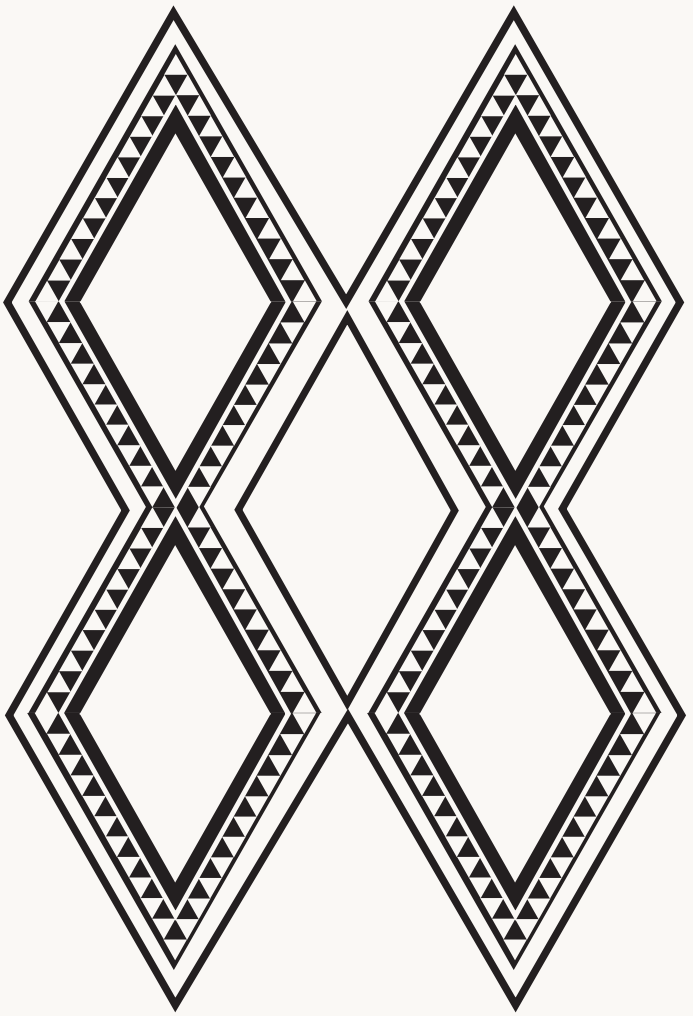








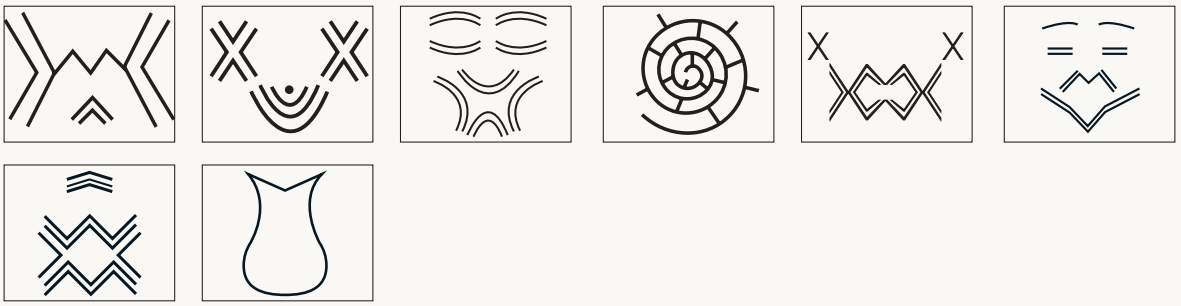




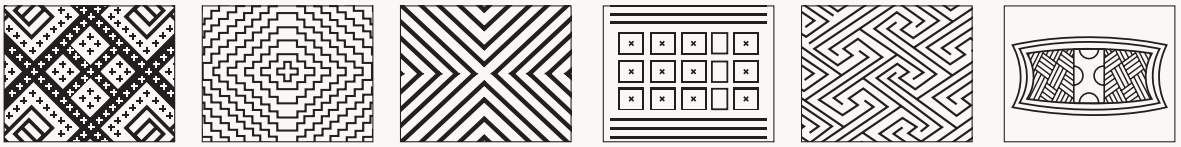
# ICONOGRAFÍAS

## PUEBLO OKAINA

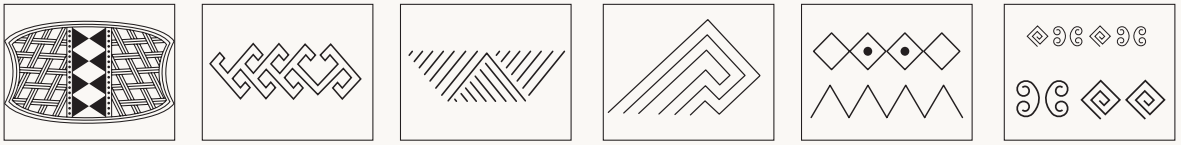
Pintura facial y corporal



## PUEBLO CUBEO

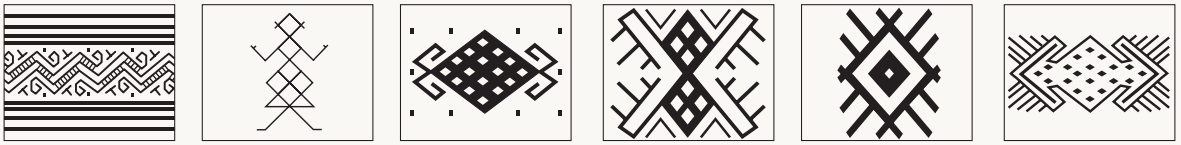


Iconografía en cestería | Iconografía en cestería | Iconografía en cestería | Iconografía en cestería | Iconografía en cestería | Banco pensador

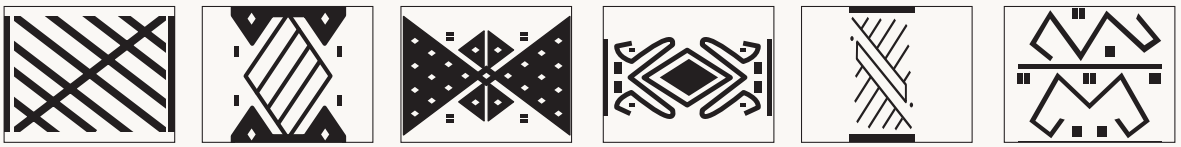


Banco pensador | *Aviaeduku* (Diablo) | *Tatarocoi cabea* (Ala de mariposa) | Iconografía en cerámica | *Chagra* (Sembrado) | Pinta de maloca y Patasola

## PUEBLO INGA



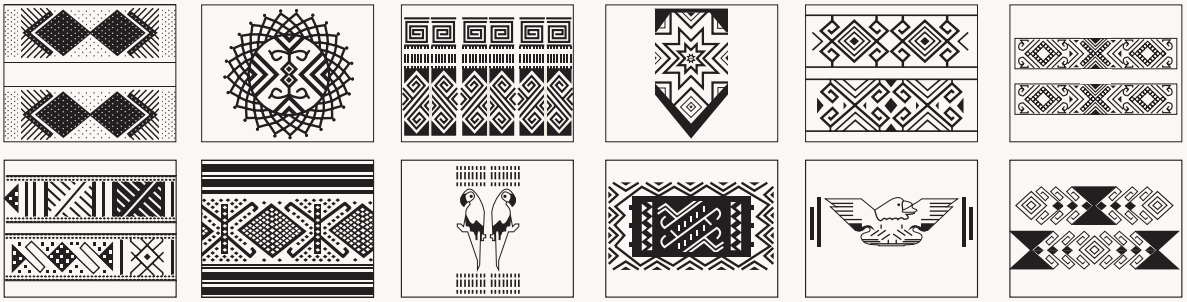
*Atun Yaco* (rio) | Cuerpo humano en rombos | *Uigsa Kutey* (Familia)h | *Cangrejo* | Indi sol | *Uigsa, Indi Llajtu Pite* (vientre *de la mujer)*



*Atahualpa Alas* (Alas de gallina) | *Uigsa costillaua* (Estómago con costillas) | *Uigsa Tuitu* (Flor de vientre) | *Rana* (símbolo de fertilidad) | *Chagra* (Sembrado) | *Kutey* (Devolverse)

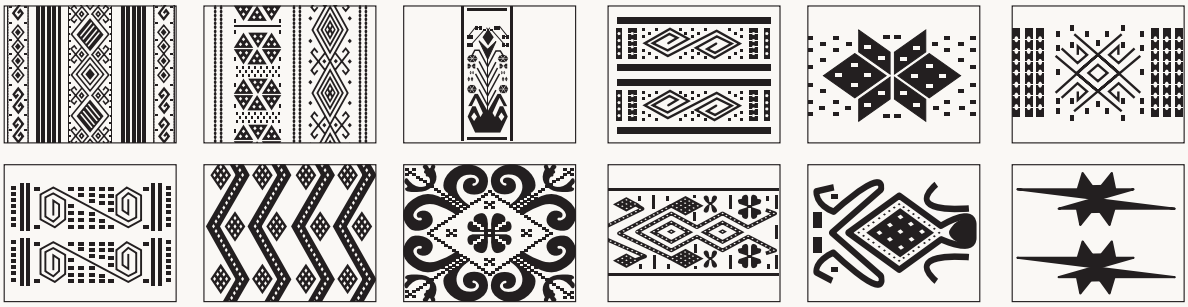
## PUEBLO CAMËNT¨SÁ

Iconografía en textil y chaquiras



## PUEBLO PASTOS

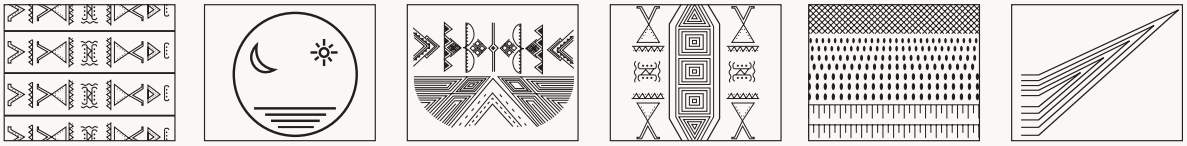
Iconografía en textil



## PUEBLO EPERARA SIAPIDAARA

Iconografía en cestería

## PUEBLO SIKUANI



Iconografía en madera



Iconografía en madera



Iconografía en madera



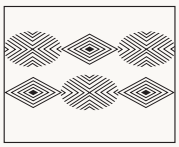
Iconografía en madera



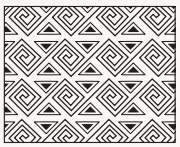
Oso hormiguero



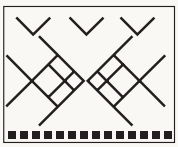
Mandíbula de tortuga



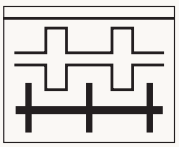
Un solo corazón



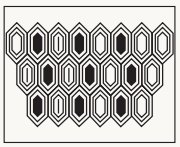
Nido de anaconda



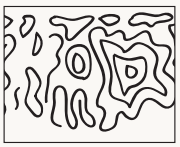
Palometica



Pinta de la macana de Rayo

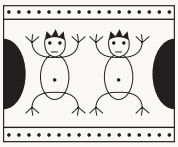


Tortuga



Felino

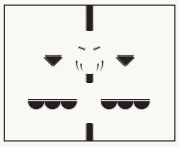
## PUEBLO UITOTO



Micos

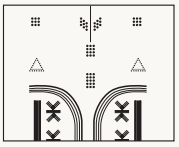
---

## PUEBLO WOUNAN

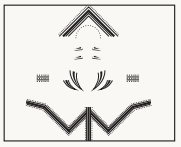


Pintura contra los malos espíritus

Pintura para jóven



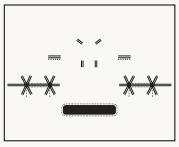
Pintura para mujer jóven



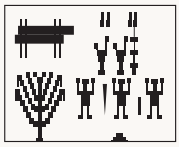
Pensamiento del jóven

Bosque de concentración espiritual

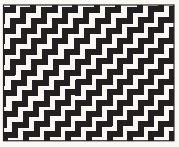
Encuentro de corazones



Señal de alegría amoramiento

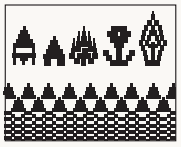


Contador del tiempo en nudo



Escalera del mico

Palma de Wuerregue

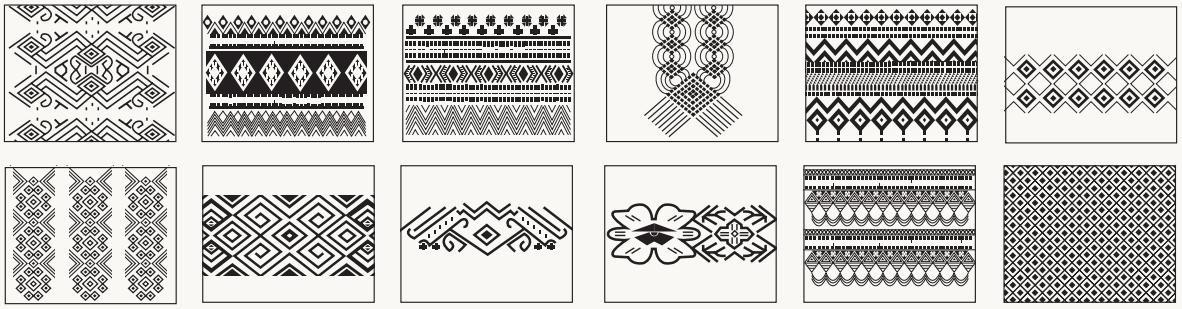


Castillo angelito antes de nacer

---

## PUEBLO EMBERA EYABIDÁ

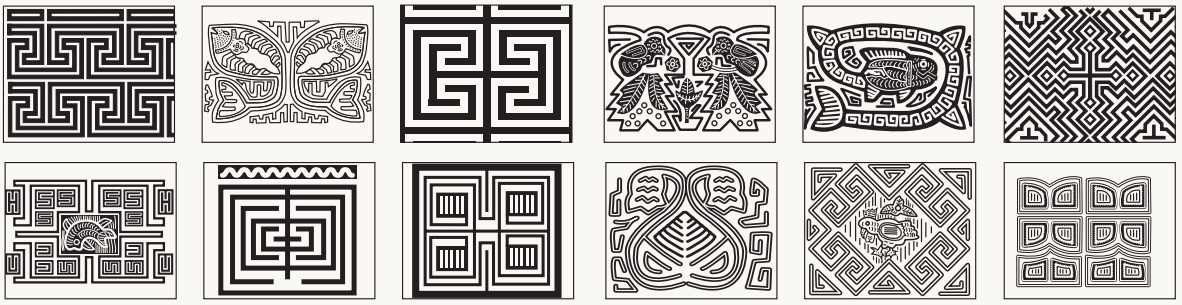
Iconografías en chaquiras



---

## PUEBLO TULE

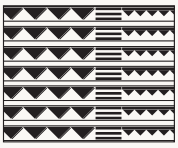
Iconografías en textil

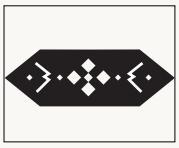


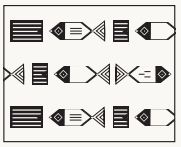
## PUEBLO KOGI
Iconografía en textil

## PUEBLO INDÍGENA ZENÚ

Peine trencilla


Peine la culebrita

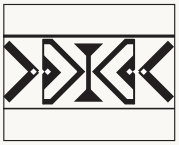

La X


La mojarra

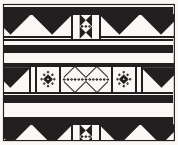
La medalla

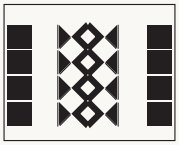
La lechuza

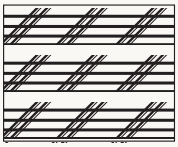
La mapucha


La pinta del abanico

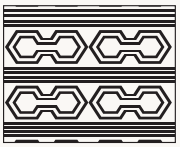
Vista aérea de sombrero

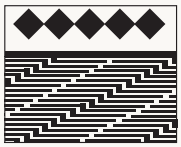

Peine grande


Ojo de pollo


Grano de arroz

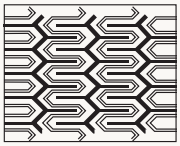
## PUEBLO IKU
Iconografías en fique y lana



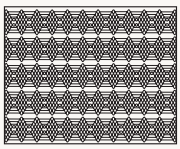


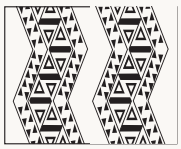
*Kaku Serankwa*
(El Padre espiritual)

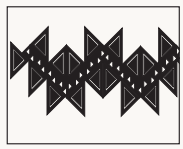
*Kunsumunu a`mia*
(Camino espiritual)

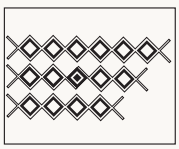


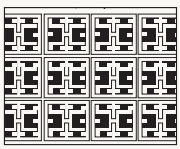
## PUEBLO WAYUU
Iconografías en textil

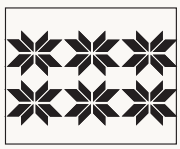


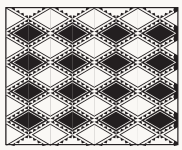


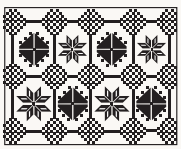


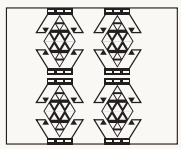












# BIBLIOGRAFÍA


## PUEBLO OKAINA

- Anónimo. 1995. *El libro rojo del Putumayo*, Planeta Colombiana Editores S.A., Bogotá.
- Aparicio, Pedro Mayor y Bodmer, Richard. 2009. *Pueblos indígenas de la Amazonia Peruana*, Centro de Estudios Teológicos de la Amazonia, Iquitos, Perú. http://atlasanatomiaamazonia.uab.cat/pdfs/PueblosIndigenasAmazoniaPeruana.pdf
- Arango Raúl y Sánchez Enrique. 2004. *Los pueblos indígenas de Colombia en el umbral del nuevo milenio*, Departamento Nacional de Planeación, Bogotá.
- Ariza, Eduardo et al. 1998. *Atlas cultural de la Amazonia colombiana. La construcción del territorio en el siglo XX*, Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.
- Candre, Hipólito y Echeverri, Juan Álvaro. 2008. *Tabaco frío coca dulce. Palabras del anciano Ki-nerai- de la tribu Cananguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfanos*, Premio Nacional al Rescate de la Tradición Oral (Colcultura, Colombia), 2a ed. revisada.
- Casement, Roger. 1988. *Putumayo, caucho y sangre, relación del Parlamento inglés* (1911), Ediciones Abya-Yala, Quito.
- Domínguez, Camilo. 1985. *Amazonia colombiana*, Biblioteca Banco Popular, Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular, Bogotá.
- Eliade, Mircea. 1992. *Lo sagrado y lo profano*, Colección Labor, Nueva Serie, No. 21, Editorial Labor, S.A., 8a ed., Barcelona.
- Farekatde Maribba, Norberto. 2004. *La cultura de tabaco y coca: Análisis crítico sobre su reconstrucción socio-cultural, después de la explotación cauchera*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – Flacso, Sede Académica de Ecuador. Maestría en Ciencias Sociales con mención en Estudios Étnicos, Bogotá D.C. http://hdl.handle.net/10469/114
- Franky Calvo, Carlos E.; Zárate Botía y Carlos G. (ed.). 2001. *Imani mundo. Estudios de la Amazonia colombiana, Universidad Nacional de Colombia*, Instituto Amazónico de Investigaciones Imani, Sede Leticia, Bogotá.
- García, Paola y Ruiz, Sandra Lucía. S. f. *Diversidad cultural del sur de la Amazonia colombiana*, publicación Instituto Humboldt, Bogotá. http://www.corpoamazonia.gov.co:85/Planes/download/biodiversidad/AMAZONIA_C3.pdf
- Gómez, Augusto; Lesmes, Ana Cristina y Rocha, Claudia. 1995. *Caucherías y conflicto colombo-peruano. Testimonios 1904 - 1934*, Disloque Editores, Bogotá.
- Llanos Vargas, Héctor y Pineda Camacho, Roberto. 1982. *Etnohistoria del Gran Caquetá (siglos XVI-XIX)*, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, Bogotá.
- Pérez, Catalina y Echeverri, Juan A. (ed.). 2008. *Memorias Primer encuentro amazónico de experiencias de diálogo de saberes: Leticia 10 al 12 de noviembre de 2008.* Leticia: Editorial Universidad Nacional de Colombia, Sede Amazonia, 2010. http://www.bdigital.unal.edu.co/2157/1/9789589880630.pdf
- Pineda Camacho, Roberto. 2000. *Holocausto en el Amazonas: Una historia social de la Casa Arana*, Planeta Colombiana Editorial S.A. Espasa-Forum: Bogotá D.C.
- Restrepo González, Daniel. 1995. *Los indios de La Chorrera. Uitotos, Boras, Okainas y Muinanes*. www.webpadargo.com/libros/indios.html
- Urbina Rangel, Fernando. 1994. "El hombre sentado: Mitos, ritos y petroglifos en el río Caquetá", en *Boletín Museo del Oro*, No. 36, Santa Fe de Bogotá.

## PUEBLO CUBEO

- Cabrera Becerra, Gabriel. 2002 a. *La Iglesia en la Frontera: Misiones Católicas en el Vaupés 1850-1950*, Bogotá: Editora Universidad Nacional.
- Cabrera Becerra, Gabriel y Gómez López, Augusto Javier. 2002 b. "Fuentes documentales para la historia amazónica", en *Notimani*, No. 9. Leticia. Informativo de la Universidad Nacional de Colombia –Sede Leticia–, Instituto IMANI, pp. 2 y 3.
- Correa, François. 1983. "Elementos de identidad y organización social entre las comunidades indígenas de la región del Vaupés", *Revista Maguaré*, Bogotá, v. II, N. 2. Universidad Nacional, pp. 97-123.
- Correa, François. 1988. "Indígenas de la Amazonia y su participación en el desarrollo regional", disponible en http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/bolmuseo/1989/bol23/boj4.htm
- Correa, François. 1990. (Org.). *La selva humanizada: ecología alternativa en el trópico húmedo colombiano*, Instituto Colombiano de Antropología - ICANH, Fondo Fen Colombia, Bogotá: Fondo Editorial CEREC.
- Correa, François. 1991. (Comp.). *Relatos míticos Cubeo*, Bogotá: Servicio Colombiano de Comunicación.
- Correa, François. 1996. *Por el camino de la Anaconda Remedio*, Bogotá: Editora de la Universidad Nacional de Colombia.
- Correa, François. 1997. *Los Kuwaiwa. Creadores del Universo, la Sociedad y la Cultura Cubeo*, Bogotá: Editora de la Universidad Nacional de Colombia.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística – Dane –, Dirección de censos y demografía. 2005. Censo nacional, disponible en www.dane.gov.co
- Domínguez Ossa, Camilo. 2006. "Prefacio", en Carlos Ariel Salazar, Franz Gutiérrez, Martín Franco: *Vaupés: entre la colonización y las fronteras*, Bogotá, Colombia, Instituto Amazónico de Investigaciones Científicas SINCHI.
- Goldman, Irving. 1968. *Los Cubeo. Indios del noroeste del Amazona, México*: Instituto Indigenista Interamericano, Ediciones Especiales.
- Goldman, Irving. 2004. *Cubeo Hehenewa Religious Thought*, Edited by Peter J. Wilson, New York, Columbia University Press.
- Jackson, Jean E. 2001. "Treinta años estudiando el Vaupés: Lecciones y reflexiones", en Carlos E. Franky y Carlos G. Zárate, eds., *IMANI MUNDO*: *Estudios en la Amazonia colombiana*, Leticia, Universidad Nacional de Colombia, Instituto Amazónico de Investigaciones Imani.
- Koch - Grunberg, Theodor. 1995. *Dos años entre los indios. Viajes por el noroeste brasileño 1903/1905, 2 v.*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Peña, Juan Carlos. 2008. *Mitú, Vaupés: a participação dos índios na construção do urbano na Amazônia*, Robin M. Wrigth, tesis presentada para optar ao título de Doctor em Ciencias Sociales, Universidade Estadual de Campinas. Programa de Doutorado em Ciências Sociais. Campinas, Brasil.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1971. *Amazonian Cosmos – The sexual and religious symbolism of the Tukano Indians*, The University of Chicago Press.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1997. *Chamanes de la selva pluvial*, Themis Books, Londres.
- Salazar, Carlos Ariel. Gutiérrez, Franz Franco, Martín. 2006. *Vaupés: entre la colonización y las fronteras*. Instituto Amazónico de Investigaciones Científicas SINCHI, Bogotá, Colombia.
- Soto, Álvaro 1972. *Mitos de los Cubeo*, Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Wright, Robin M. 1992. "*Historia Indígena do Noroeste da Amazônia*", en Manuela Carneiro da Cunha (Org.). *Historia dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; FAPESP.

## PUEBLO EPERARA SIAPIDAARA

- Cataño, Luz Stella. Compiladora. 2002. *Apuntes. Área de Socialización e Historia. 1998-2002. Ciclos de vida y procesos de formación desde prácticas culturales en las comunidades indígenas Eperara Siapidaara de Nariño y Cauca. GEIM, Grupo de Estudios en Educación Indígena y Multicultural de la Universidad del Cauca*. Asociación de Cabildos Eperara Siapidaara de Nariño. http://www.slideshare.net/adrysilvav/lactancia-materna-comunidades-indigenas

## PUEBLO SIKUANI

- Koch-Grunberg, Theodor. *Inicios del arte en la selva*, trad. Manuscrita, María de las Mercedes Ortiz, s. f.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mirar, escuchar leer*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994.
- Ortiz, Francisco. *Estudio de cultura material y comercialización de artesanías entre los Sikuani*, Artesanías de Colombia, ms., Bogotá, 1987.
- Ortiz, Francisco. "El simbolismo de la cestería Sikuani", *Boletín del Museo del Oro*, No. 21, Bogotá, 1989.
- Ortiz, Francisco. "El Rezo del pescado, ritual de pubertad femenina entre los Sikuani y Cuiba", *Maguare No. 6 – 7*, Departamento de Antropología, Universidad Nacional, Bogotá, 1991.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. *Basketry as a Metaphor - Arts and Crafts of the Desana indians of the Northwest Amazon*, Ocasional Papers of the Museum of Cultural History, UCLA, Los Angeles, 1985.

## PUEBLO WOUNAN


- Arboleda, Liz Adriana. "Morfosintaxis de la *Actancia* en lengua Wounan", Universidad de los Andes - Departamento de Antropología, postgrado en Etnolingüística, Bogotá D.C., 2001.
- Chamarra, Álvaro; Rojas, Érica; Tumiña, Stella y Dura, Miguel. 2006. Propuesta de Diseño de Plan de Vida de las Comunidades Afiliadas a la ACIVA-RP, Asociación de Cabildos Indígenas del Valle del Cauca - Regional Pacífico, Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial y Organización de Estados Iberoamericanos.
- Díaz, Lyda del Carmen. *Estudio socioeconómico, jurídico y de tenencia de tierras en la Comunidad de Valle-Dupar, para el proceso de constitución del Resguardo*. Incoder, Bogotá, 2010.
- Díaz, Juan Manuel. *Deltas y estuarios de Colombia*, Banco de Occidente, Cali, 2006, 194 p.
- Landaburu, Jon. *Clasificación de las lenguas indígenas en Colombia*, CCLEA, Santa Fe de Bogotá, 2000.
- Mesías, Mestizo. *Avances en Plan de Acción de Biodiversidad en Comunidades Indígenas del Valle del Cauca por la CVC*, Palmira, abril, 2010.
- Ministerio del Interior. *Los 34 pueblos indígenas del AUTO 004 del 2009*, marzo de 2010, Bogotá.
- Pardo, Mauricio. *Aspectos sociales de las lenguas Chocó en lenguas amerindias, condiciones sociolingüísticas en Colombia*, ICAN-Caro y Cuervo, Santa Fe de Bogotá, 1997.
- Plan de Ordenamiento Territorial, 2001-2010. República de Colombia, Valle del Cauca, municipio de Buenaventura.
- Wassen, S. Henry. *Apuntes sobre grupos meridionales de indígenas Chocó en Colombia*, publicado por el Convenio de los Gobiernos de Colombia y Suecia, reproducido y traducido del original en inglés publicado en *ETNOLOGISKA Studier*, 1 (Gotemburgo 1935), editado por el entonces señor director del Museo Etnográfico de Gotemburgo, doctor Walter Kaudern, Bogotá, 1988.


## PUEBLO EMBERA EYABIÁ


- Archivo Personal. *Diario de campo y fotografías*, Cristianía, mayo de 2011.
- Arango, Raúl y Sánchez, Enrique. *Los pueblos indígenas de Colombia en el umbral del nuevo milenio*, Departamento Nacional de Planeación, 2004.
- Berro, Roberto y Monteiro, Alexandrina. *A Arte da abstracâo. Estudo das geometrías nâo euclidianas*. Versión Pdf.
- Domicó, José Joaquín; Hoyos, Juan José y Turbay, Sandra. *Janyama, un aprendiz de jaibaná,* Universidad de Antioquia - Icanh, 2002.
- Icanh. *Introducción a la Colombia amerindia*, 1987.
- Icanh. *Encrucijadas de Colombia amerindia*, 1993.
- Losonczy, Anne-Marie. *Viaje y violencia. La paradoja chamánica embera*, Universidad Externado de Colombia, 2006.
- Onic. *Memorias de los pueblos indígenas de Colombia, un reto hacia el nuevo milenio*, Ministerio de Agricultura y Desarrollo Rural, 1998.
- Vasco, Luis Guillermo. *Semejantes a los dioses. Cerámica y cestería embera-chamí*. Universidad Nacional de Colombia, 1987.
- Vasco, Luis Guillermo. *Jaibanás, los verdaderos hombres*, Biblioteca Banco Popular, 1985.
- Velasco, Juan Sebastián. *Imágenes de video,* Cristianía, revisadas en agosto de 2011.
- Vélez, Luis Fernando. *Relatos tradicionales de la cultura Catía*, Universidad de Antioquia, 1990.
- Ulloa, Astrid. *Kipará, dibujo y pintura dos formas Embera de representar el mundo*. Universidad Nacional de Colombia, 1992.


## PUEBLO INDÍGENA ZENÚ


- Asociación de Grupos Artesanos y Artesanas del Resguardo Zenú y Asociación de Productores Indígenas de San Antonio de Palmito-Asproinpal, Swissaid. "Coloreando y Trenzando la Cultura Zenú", Sincelejo, 2001.
- Benavides, Ernesto Orlando. *Tecnología, desarrollo de productos y diseño en artesanía,* Bogotá, 1996.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística-Dane, Dirección de Censos y Demografía. *Colombia una nación multicultural - Su diversidad étnica*, Bogotá, mayo de 2007.
- Díaz, Lyda del Carmen. "Microempresa Rural Artesanal en Colombia", foro sobre la Microempresa Rural en Colombia, Planeación Nacional -IICA-, Ministerio de Agricultura.
- Garavito Carvajal, Claudia Patricia. *Tejidos en caña flecha en el resguardo Zenú y tejeduría en telar vertical (Corozal, Morroa, San Jacinto), departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar*, Artesanías de Colombia S.A., Bogotá, 2002.
- Guerrero, Aida Ximena. *Cuaderno de diseño, asesoría en el resguardo Zenú tejidos en caña flecha.* Departamentos de Córdoba y Sucre, Artesanías de Colombia S.A., Bogotá 2000
- Londoño, Fresia; Galán, Julio César; Montoya, Eric; *Plan de manejo ambiental palma de caña flecha*, Artesanías de Colombia S.A., Bogotá. 2003.
- Ministerio De Desarrollo Econòmico. *Artesanías de Colombia*, Impreso por Litografía Arco, Bogotá 1978.
- Plazas, Clemencia y Falchetti De Sáenz, Ana María. *Asentamientos prehispánicos en el bajo río San Jorge*, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, Bogotá, Litografía Arco, 1981.
- Puche Villadiego, Benjamín. *Sombrero Vueltiao La Cultura Zenú: El Gran Imperio*, Ediciones Gobernación de Córdoba, Montería 2001.
- Serpa Espinosa, Roger. *Tejeduría en caña flecha y cestería: Resguardo indígena Zenú*, Convenio Sena-Artesanías de Colombia S.A., Montería 1987.
- Swissaid y Asociación de Grupos Artesanos y Artesanas de San Andrés de Sotavento, Córdoba. *Pintando nuestra cultura Zenú*. ISBN: 958-33-8360-0, abril de 2005.
- Víveros Astudillo, Guillermo, *Producción y comercialización de productos artesanales de la caña flecha en el resguardo indígena Zenú de San Andrés de Sotavento* (Córdoba – Sucre), Artesanías de Colombia S.A., Bogotá, 2000.


## PUEBLO IKU


- Aroca Araújo, Armando. "Una propuesta de enseñanza de geometría desde una perspectiva cultural. Caso de estudio: comunidad indígena Ikʉ-Sierra Nevada de Santa Marta." Universidad del Valle, Instituto de Educación y Pedagogía, maestría en Educación con énfasis en Educación Matemática. Santiago de Cali, 2007.
- Datos obtenidos de conversación con la gerenta de Wintukwa, Benerexa Márquez Malo. Líder Indígena Ikʉ, agosto de 2011.
- Informe preparatorio para la Misión Internacional de Verificación de la Situación de Derechos Humanos de los Pueblos Indígenas, junio de 2006, Sabine Kienzl.
- The MAB program: Unesco-MAB Biosphere Reserves Directory. Colombia/Sierra Nevada de Santa Marta. www.UNESCO.ORG
- Mapp Oea - Proceso de apoyo a los procesos de paz. Organización de Estados Americanos/*La Memoria como forma cultural de resistencia: los Arhuacos*, 2008.
- Usemi: Unión de Seglares Misioneras. *Tutu: Arte arhuaco*, Ed. Usemi (Bogotá), 1976, 81 p.
- www.lamochilaarhuaca.com


## PUEBLO WAYUU


- Delgado Rodríguez, Camilo. (1995). *La blasonería y el arte rupestre Wayuu (1995) Wale'kerü*, Artesanías de Colombia S.A.: Bogotá.
- Guerra Curvelo, Weildler. (1987). "Alaas: La Piedra de las Marcas, una aproximación a los petroglifos de La Guajira", en revista *Lámpara*, Bogotá.
- Mujica Rojas, Jesús. (1996). *La cerámica Guajira. Amüchi Wayuu*. Ed. A. C. Yanama -Guarero, Venezuela.
- Ramírez Zapata, Marta. (1988). *Tejidos Wayúu: Alta y Media Guajira*, Artesanías de Colombia S.A.: Bogotá.
- Ramírez Zapata, Marta. (1989). *Kanas: Dibujos Tradicionales Wayúu*, Artesanías de Colombia S.A.: Bogotá.
- Ramírez Zapata, Marta. (1995). *Wale'kerü*, Bogotá: Artesanías de Colombia, 2 v. il. [ICANH].
- Ramírez, Marta y Rojas, Héctor. (1990). *Arte wayuu*, Bogotá: Intercor.
- Rivera, Alberto y Villegas, Liliana. (1985). *Iwouya, el tejido wayuu*, Bogota. Asociación Carbocol - Intercor.
- Vidal, Lux. (1992). *Grafismo indígena: estudios de antropología estética*, Editora da Universidade de São Paulo.
- Wark, Mirja. (2005). *Sï'ira: la apreciada faja tejida de los indios wayuu de La Guajira en el límite septentrional entre Venezuela y Colombia*, Editorial Yanama.

# AGRADECIMIENTOS


**PUEBLO OKAINA**

Esneider Iyokïna siake, Tuoma Uñora, Gobernador, Cabildo indígena Okaina; Noé Siake, Tyoma Kubiya, Cacique de la Comunidad Okaina; Arley Mokïma, docente Okaina de La Chorrera; Alfredo Iyokïna "Tyoma ñofi, catequista; Isaak Siake, Futsuyema, médico tradicional.

**PUEBLO UITOTO**

Abuelo Belisario Jichamón (q. e. p. d.), del río Caraparaná; Tito Jichamón, del río Caraparaná, Álvaro Jichamón del río Caraparaná.

**PUEBLO CUBEO**

Comunidad de Cubay: Cipriano López, Capitán de la Comunidad de Cubay; Rodrigo López, Coordinador del grupo de artesanos de Cubay; José López, Sabedor de la comunidad; Lucía Chequemarca, Ramón López, Celestina Gómez, María Uribe, Judith Ortiz, Grupo productivo de la comunidad de Cubay.
Comunidad Ava: Leticia López Ferreira.
Comunidad de Puerto Tolima: Luciano Bernal, Vicecapitán; Marcelino Bernal.
Comunidad de Villa María del Río Querarí: Asociación de artesanos indígenas de Querarí, Luis Lisandro Rodríguez; Capitán, Javier Rodriguez, Vicecapitán; José Rodríguez Pabón, Fredy Rodríguez Pabón.
Comunidad Puerto de la Cruz: Jorge López Herrera y esposa Elvira Herrera.

**PUEBLO INGA**

Mama Mercedes Tisoy de Jacanamijoy, Mama María Jacanamijoy Tisoy, Florentino Jacanamijoy, Mama Concepción Tisoy de Tisoy (q. e. p. d.), Taita Antonio Jacanamijoy Rosero (q. e. p. d.).

**PUEBLO KAMËNT¨SÁ**

Mama María Pastora Juagibioy de Jamioy, Gerardo Chasoy, José Javier Jamioy Juajibioy, William Fernando Chasoy, escultor del taller de Gerardo Chasoy.

**PUEBLO PASTOS**

Asociación de Autoridades Indígenas de los Pastos, Comunidad de Cumbal: Luis Cuaspud, Elvia Elisa Tarapues, Blanca Alicia Tarapues, José Humberto Cumbalaza, Segundo Milton Tarapuez, Fabiola Chingua.
Comunidad de Aldana: Sara Ortiz, Guillermo Tupaz, Ifina Tumbaquí, Cruz Rivera, Cruz Cuasmallán, Luz Angélica Rivera, Asociación de Artesanos de Pastas, Asociación Artesanal Piedra Machines.

**PUEBLO EPERARA SIAPIDAARA**

Griselda Cuero, Gobernadora Comunidad de Nueva Bellavista, Jacinto Mocho, Docente bilingüe; Gilberto Cuero García, Josefa Chirimía, Erminia Chichiliano.

**PUEBLO WOUNAN**

Organización ACIVA-RP - Valle del Cauca, Organización OREWA - Chocó.
Comunidad de Valle-Dupar: Cabildo Indígena de la Comunidad de Valle-Dupar, Luis Antonio Piraza- Gobernador, Exquivel Ismare Piraza, Decio Quiro, Jairo Ismare, Jhon Alfredo Ismare, Angélica Moña, Gerardo Ismare Piraza, Maricela Ismare, Estelvina Osorio, Luz Karina Piraza, Diana Chocho, Yesenia Ismare Moña, Exqiveth Ismare Guacorizo; Hernando Piraza, Bersilda Tascón Guacorizo, a los niños y niñas que participaron en los bailes tradicionales; a todas las familias, padres, madres, hijas e hijos de la Comunidad de Valle-Dupar. Comunidad de Papayo: Cabildo Indígena de Papayo, Jorge Moya, Gobernador; Alejandrino Moya Valencia, Orlando Moya, Crucelina Chocho, Marcela Membora, Sally Moya, Germán Donisabe; a las niñas: María Viviana Donisabe, Paola Andrea Moya, Marili Moya, Sindy Chiripua, Armina Moya y Mónica Moya, y a todos los niños que participaron en el proceso de identificación de las pinturas faciales. A los padres, hermanas y hermanos de Crucelina Chocho; a los hermanos y familiares de Orlando Moya.

**PUEBLO INDÍGENA ZENÚ**

Jorge Paternina Madera - Alcalde del Municipio de San Andrés de Sotavento; Eder Espitia - Capitán Regional Córdoba y Sucre del Resguardo de San Andrés de Sotavento; Alfredo Bertel- Capitán Comunidad Indígena El Contento - Departamento de Córdoba; Alex Martínez - Capitán Comunidad de Buenavista - El Campo, departamento de Sucre.
Comunidad El Contento: Arnulfo Rodríguez Osorio, Iluminada Osorio Suárez, Etelvina Castillo, Zumilda Guzmán Estrada, Augusto César Reyes, Hernán Reyes, Jazmile Osorio Peñate, Genei Mendoza, Leonardo Álvarez Nisperuza, Dumar Peñate Polo, Jairo Reyes Montiel, Richard Castillo, Comité Artesanal El Contento.
Comunidad Buenavista-El Campo: Otoniel Reyes Montiel, Alcira Márquez, Niñas y niños: Luis Miguel Reyes Márquez, Juliana Mendoza Altamiranda, Geraldine Reyes Carmona, Sandra Camila Pacheco Carmona, Norbelia Acuña Súarez, Laura Montaño Pérez, Andrea Montaño Contreras, Elvis Márquez Yugo, Adoración Altamira Polo. Grupo Artesanal Buenavista-El Campo.

**PUEBLO SIKUANI**

Gran Resguardo de Guacoyo, Cooperativa de Artesanos COOPALOMEKO.

Comunidad de Walobo 1: Antonio Rubio Yepes Gaitán, Capitán; Jairo Yepes Gaitán, Jesús Yepes Cortés, Nelsy Cortés Sosa, Jexel Yepes Cortés, Libia Yepes Cortés, Eduardo Aldana – Líder de la comunidad; Bauder Daniel Landeros, Luz Elena Cortes Sosa, Darleydis Landeros Cortés.

Comunidad Centro Corosito: Manuel Yepes, Ramiro Moreno Yepes, Berenice Gaitán, Diana Carolina Moreno.

**PUEBLO EMBERA EYABIDÁ**

Comunidad de Cristianía (Kartama Rua): Nelly Yagari González, Presidenta de la Cooperativa de Artesanas "Imaginando con las Manos" o "Dai Kûrisiadeburu Jua Nevauduanuma"; Amanda González Yagarí, Emilse Panchí, Elba Baquiaza, Ingliajaneza Tascón Panchí.

**PUEBLO TULE**

Cabildo de Caiman Nuevo, Cabildo de Caimán Alto, Nazario Uribe, líder Tule y de la ONIC. Rosmery Uribe, presidenta de ASOIMOLA; Richard, esposo de Rosmery; Emilse Judith Uribe, María Ever Lides Uribe, Sornélida Álvarez, Mónica Meléndez, Martha Castrillón, Bertilda Artega, Asociación Indígena de Mujeres Artesanas de la Mola.

**PUEBLO KOGI**

Resguardo Kogui Malayo Arhuaco: José de los Santos Sauna, Cabildo Gobernador; Arquímedez Arias, Simón Alímaco, Mariano Alberto Sauna.

Comunidad San José de Maruamake: Mamo José Gabriel Alímaco, José Manuel Barro, Jacinto Alímaco, José María Daza Barros, Ramón Gil Simóngama, José Alímaco, Antonio Alímaco, José David Daza Díngula.

**PUEBLO IKU**

Comunidades de Nabusímake, Simonorwa y Yewrwa: Benerexa Márquez Malo, Gerenta de Wintukwa IPS Indígena; José Domingo Torres, Cabildo de Nabusímake, Jaime Márquez, Cabildo Simonorwa; Álvaro Torres, Comunidad de Yewrwa; Gundi Ati Morales Márquez, Claudia Chaparro Mejía, Claudia Zalabata, Concepción Torres; Antolino Torres, Rector del CIED - Colegio indígena de Nabusímake; Gloria Suárez, Manuel Torres, María del Carmen Mestre, Carmen Torres, Mamo Marcos Pérez (q. e. p. d.), Manuel Chaparro, Jeremías Torres, Mujeres de Guatiyina Iku, Asociación Komunurwa, Asociación Dunizi de Yewrwa.

**PUEBLO WAYUU**

Ranchería Cabo de la Vela: Conchita Ospina Gómez, Nelly Bernier, Mary Lagunha, Martina González, Familia Ospina, Miguel Barros, conductor.

Ranchería Makú: Iris Aguilar, Adarceinda Aguilar de Boscón, Familia Aguilar.

**COLABORADORES**

Lucy de Ruan, coordinadora Logística del proyecto.

Juan Sebastián Velasco Vivas; camarógrafo y productor videos del proyecto.

Gioconda Cajiao, asesora contable del proyecto.

Lyda del Carmen Díaz López, antropóloga asesora del proyecto Fundación Etnollanos.

Fundación MAMBE SHOP.

Ignacio Prieto, de la Universidad Central.

Gladys Salazar, de Artesanías de Colombia.

Héctor Villanueva, de Artesanías de Colombia.

Claudia Garavito, de Artesanías de Colombia.

Margarita Chaves Chamorro, del ICANH.

Helena Pradilla Rueda, del Museo Arqueológico de la UPTC.

Carlos Orjuela, dirección de Asuntos Indígenas, Minorías y Rom, del Ministerio del Interior.

Luz Elena Izquierdo, funcionaria de la Dirección de Asuntos Indígenas, Minorías y Rom, del Ministerio del Interior.

Xieguazinsa Ingativa Neusa, de la Gobernación Indígena Muisca-Chibcha.

Gilberto Cobaría, Gobernador la Asociación de Cabildos U´wa-ASOUWA, de Cubará.

Milton Conda Ipia, Gobernador de la Central de Asentamientos. Indígenas Nasa de Florida, Valle del Cauca.

Mario Espinosa Cobaleda.

Fernando Urbina Rangel.

Dayra Palacios Mullcué, Diseñadora.

Margot Salas de Pucchini.

Amalia Quevedo- Filósofa.

Claudia Cano, de Interacciones Multiétnicas de la Universidad Externado de Colombia.

Karen Maldonado, médica de la Comunidad de San José de Maruamake.

Yolanda Oñate, enfermera de la Comunidad de San José de Maruamake.

Santiago Giraldo, director Heritage Fund de Ciudad Perdida.

# HOJAS DE VIDA

**BENJAMÍN JACANAMIJOY**

Benjamín Jacanamijoy Tisoy, de nombre artístico Uaira Uaua: Hijo del viento en su idioma natal. Reside en Bogotá. Diseñador Grafico de la Universidad Nacional con la publicación "Chumbe Arte Inga" en 1993, mediante el cual incursiona en la recuperación y valoración de la historia de su cultura Inga del Valle de Sibundoy en el Putumayo; su trabajo artístico e investigativo se ha concentrado en profundizar en el tema del "arte de tejer la vida" y el "arte de contar historias" con la participación activa de los mayores de su comunidad; el intercambio de conocimientos y conversaciones sostenidas con su abuela y sus padres se ha convertido en textos históricos y pinturas que describen los lugares de vida y pensamiento del territorio en donde vivió su niñez y adolescencia.

Ha participado en diferentes exposiciones en Bogotá, New York y recibido varias distinciones entre ellas *la Beca de Artista Visitante del Programa de Arte Indígena del National Museum of the American Indian del Instituto Smithsonian de Washington D.C., en el año 2004*.

**CECILIA DUQUE DUQUE**

Desde 1970 ha dedicado su vida a promover y desarrollar el sector artesanal en Colombia, primero desde el Museo de Artes y Tradiciones Populares, 18 años y luego como Gerente de Artesanías de Colombia, 16 años, posiciones desde las que adelantó proyectos como los laboratorios de diseño para la artesanía, La Plaza de los Artesanos, la Feria de Expoartesanías, el sello de calidad hecho a mano, las cadenas productivas, entre otros. Ha sido consultora de OEA y Unesco. Miembro honorario del Consejo Mundial de Artesanías. Ha sido conferencista en numerosos congresos internacionales. Ha recibido varias premios y condecoraciones, como la Medalla al Mérito Cultural del Ministerio de Cultura y Colombiano Ejemplar, del diario el Colombiano de Medellín. En 2009 Suramericana publicó el libro Maestros del Arte Popular Colombiano. Actualmente está vinculada a INALDE, Business School de la Universidad de la Sabana. Dedica una parte de su tiempo a la investigación en temas de cultura y desarrollo y a la fotografía.

**EDGAR ENRIQUE BOLIVAR ROJAS**

Antropólogo, Universidad Nacional de Colombia, 1976. Especialista en Gerencia y Gestión Cultural, Universidad del Rosario, 1995. Estudios de Maestría en Investigación Social, Línea Cultura y Vida Urbana, U. de Antioquia. Profesor Titular Departamento de Antropología U. de Antioquia 1976-2006. Profesor en el pregrado de Comunicación Social de la UPB- Medellín, en los posgrados de Periodismo y de Gerencia de Marketing de la misma institución, en los posgrados de Estética y de Cultura de la Metrópoli de la Universidad Nacional (Medellín), y de Gestión y Promoción Cultural de la Universidad de Antioquia.

Como miembro del Consejo Nacional de Cultura (2001-2006) participó en la formulación del Plan Nacional de Cultura 2001-2010 y en la creación del Sistema Nacional de Patrimonio.

Ha dictado conferencias en temas de su especialidad, en el ámbito nacional e internacional, y ha sido jurado y tutor de becas y premios regionales y nacionales. Coautor del "Documento base de política cultural para el Plan de Cultura de Medellín 2008-2020". En 2010 asesoró la producción del guión temático del Parque Arví, módulo Comfama, y participó del proceso de investigación y edición del libro "Maestros del Arte Popular en Colombia" (Suramericana de Seguros, 2010).

**ERIC BAUER DANZTER**

Amplia experiencia profesional en procesos documentales en los campos ambientales, etno-educativos, institucionales, culturales, publicidad, apoyando iniciativas y proyectos en países como Bolivia, Argentina, Colombia, Noruega. Todos los trabajos han sido publicados en diversos textos (atlas, educativos, calendarios, libros) o socializados a través de exposiciones individuales o colectivas. A partir de 2008 decide establecerse en Colombia, y en 2009 participa en la elaboración de un titulado Maestros del Arte Popular Colombiano de Suramericana.

**FRANCISCO ORTIZ GOMEZ, PH.D.**

Antropólogo, título de sociología, Maestría y Doctorado en Etnología de la Universidad de París, este último bajo la tutoría de C. Levi-Strauss. Veinte años de experiencia en el proceso de educación intercultural en poblaciones de la Amazonía y Orinoquia Colombiana y en zonas de frontera, en la construcción identitaria y en el fortalecimiento de la autonomía política, así como en procesos organizativos de sociedades latinoamericanas y amerindias. Investigador del conocimiento tradicional y diversidad cultural, especialmente en etnociencia y cosmologías. Experiencia en la implementación del uso social de la escritura en sociedades pluriculturales y difusión de la diversidad lingüística en medios de comunicación. Experiencia en el desarrollo humano desde lo local y regional. Evaluación de proyectos de cooperación internacional en Perú y Brasil. Profesor de la Universidad Nacional , UPTC, UNAD y la Universidad Interamericana de Puerto Rico. Investigador del Instituto Colombiano de Antropología. Miembro Fundador de ETNOLLANO.

**FERNANDO URBINA RANGEL**

Graduado en Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia en 1963 y desde ese mismo año profesor en esa institución hasta 2004. Dedicado a temas de «Filosofía Antigua» (Origen de la Filosofía, Presocráticos, Platón...), «Mito», «Pensamiento Indígena» y «Arte rupestre amazónico». Ha efectuado 34 trabajos de campo entre comunidades indígenas. Sobre algunos de estos temas ha publicado 7 libros y alrededor de 70 artículos. Como fotógrafo ha presentado 23 exposiciones individuales. Sus dos últimos libros: *Diijoma – el Hombre·serpiente·águila*, Secretaría del Convenio Andrés Bello, Bogotá 2004, y *Las palabras del origen – Breve antología de mitos uitotos*, «Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia», Ministerio de Cultura, Bogotá, 2010; este último accesible en la Biblioteca Virtual del Banco de la República (Luis Ángel Arango).

**HUGO JAMIOY JUAGIBIOY**

Nació en Bëngbe Wáman Tabanók (nuestro sagrado lugar de origen) ubicado en el Valle de Sibundoy, departamento del Putumayo, Colombia. Pertenece al Pueblo Kamuentsa Kabëng Kamëntsá Biyá (Hombres de aquí con pensamiento y lengua propia) conformado por unos 7.000 kabëng (de nosotros mismos); sus actividades principales son la agricultura, las artesanías (tejido, tallado en madera, instrumentos musicales) y principalmente grandes conocedores de la medicina tradicional Kamëntsá. Ha publicado los libros de poesía: Mi fuego y Mi humo mi tierra y mi sol (1999); y recientemente el libro No somos gente (2001). Actualmente adelanta estudios de ingeniería agronómica en la Universidad de Caldas.

**ISABEL CONVERS GONZALEZ**

Profesional en antropología e historia. Con experiencia profesional en la investigación, capacitación, asesoría y acompañamiento a comunidades indígenas y a poblaciones vulnerables urbanas y rurales, en el diseño y ejecución de políticas públicas, planes de vida, proyectos productivos, proyectos en salud propia, procesos culturales, formación ciudadana, resolución de conflictos y fortalecimiento de organizaciones sociales. De igual forma me he desempeñado en la coordinación en procesos de seguridad alimentaria y nutricional para poblaciones vulnerables, en el marco de la "Institucionalización de la Política pública de Seguridad Alimentaria y Nutricional", del programa de "Bogotá bien alimentada".

En el área social, cultural e histórica, he realizado investigaciones, asesorías y acom-

pañamiento a grupos étnicos -indígenas, afrocolombianos, mestizos- en el desarrollo de sus planes de vida, sus proyectos productivos y de salud propia, así como en los procesos de fortalecimiento a sus organizaciones sociales.

**JUAN SEBASTIÁN VELASCO VIVAS**

Bachillerato en Ciencias, Colegio Intisana, Quito- Ecuador, 2003. Bachillerato Internacional, Organización del Bachillerato Internacional, Ginebra, 2003.
Ingeniería de Sonido y diplomado en Gestión Social, títulos en trámite, Universidad de San Buenaventura, Bogotá, 2012.
Coordinación técnica, Libro Maestros del arte Popular Colombiano de Cecilia Duque Duque, Suramericana y Grupo de Inversiones Suramericana S.A, 2010.
Filmación y producción, Serie documental Lenguaje creativo etnias indígenas de Colombia, Cecilia Duque Duque, Suramericana y Grupo de inversiones Suramericana, 2012.

**LAURA DE GAMBOA DEL CORRAL**

Publicista y diseñadora gráfica colombiana especializada en dirección de arte y diseño editorial, en La Salle College Canadá. Fue directora de arte de Editorial Televisa Colombia, donde definió el concepto gráfico de la revista Caras y en 2004 fue directora de arte de la revista Elle Colombia. 2008, 2009, 2010, 2011 y 2012 ganadora de premios en el Gourmand World Cookbook Awards, con varios de sus proyectos. Mención Honorífica al Diseño en Premios ANDIGRAF XXIV a lo mejor del año 2009-2010, con el libro Maestros del arte popular colombiano de Suramericana. Hoy en día, directora de arte para numerosas publicaciones de arte y diseño, gastronomía, entre otros.

**LYDA DEL CARMEN DÍAZ LÓPEZ**

Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia, con Maestría en Saneamiento y Desarrollo Ambiental de la Pontificia Universidad Javeriana; con amplia experiencia en trabajos con artesanos, microempresarios y comunidades étnicas del país. Actualmente está vinculada a la Asociación para el desarrollo del diseño, la artesanía y la pequeña empresa-ACOA.

**MARÍA ROSSI IDÁRRAGA**

Antropóloga de la Universidad de los Andes, con maestría en estudios latinoamericanos en la Universidad Autónoma de Madrid, España, y la Universidad de Toulouse, Francia. Ha trabajado en procesos comunitarios y de cooperación internacional, en la Orinoquía y la Amazonía Colombiana, especialmente con poblaciones indígenas, en áreas de salud, equidad de género, producción sostenible, participación comunitaria y derechos humanos.

**MARÍA ALICIA SANTACRÚZ**

Candidata al Programa de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociología con énfasis en Antropología de la Universidad Complutense de Madrid. Antropóloga con Tesis de Grado Laureada de la Universidad del Cauca. Actualmente trabaja como consultora en proyectos de gestión ambiental con población indígena, afrocolombiana y campesina. Igualmente trabaja en proyectos de Patrimonio Natural.

**MARTA MARÍA SAADE GRANADOS, PH.D.**

es doctora en Historia y Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (México), maestra en esta misma especialidad y antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia. Es profesora-investigadora de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Externado de Colombia y docente de la Universidad Nacional de Colombia. En el 2010 fue galardonada con el premio nacional de investigación Francisco Javier Clavijero en México. Fue becaria de la Secretaría de Relaciones Exteriores, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México, de la Universidad de California y la UNESCO Francia. Así mismo, ha realizado investigaciones con el *Instituto de Estudios Históricos sobre la Revolución Mexicana* y el Observatorio de Cultura Urbana en Bogotá. Actualmente adelanta una serie de investigaciones con pueblos indígenas de los departamentos de Nariño y Cauca en Colombia; continúa investigando sobre los procesos de mestizaje, racismo y construcción nacional en América Latina. Ha desarrollado investigaciones en el campo de la antropología histórica, historia de la ciencia, los procesos de conformación urbanos y los problemas de la educación y gobierno indígena.

**ROSA EMILIA SALAMANCA**

Su formación académica tiene como base la antropología y en el campo social en varios temas y poblaciones. Apoyó durante muchos años la construcción del movimiento indígena siendo parte del impulso y consolidación de la Organización Nacional Indígena de Colombia y de los procesos de autonomía del Pueblo Indígena Arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta.
En relación al movimiento de mujeres, pertenece a la Red Nacional de Mujeres desde su fundación, posterior al trabajo realizado para impulsar los derechos de las mujeres en la Asamblea Constituyente. Participó activamente en el impulso de una de las primeras organizaciones de mujeres a nivel nacional de madres comunitarias, por la reinvindicción de sus derechos. Desde ese tiempo hasta hoy en día ha sido parte activa del movimiento de mujeres siendo designada en diferentes oportunidades como vocera de dicho movimiento en espacios locales, nacionales e internacionales de interlocución.
En los temas de Paz, ha sido parte de diferente redes de trabajo como Redepaz, Asamblea Permanente de la Sociedad Civil por la Paz, Paz Colombia, y actualmente es vocera de la Red Nacional de Mujeres en La Alianza de Organizaciones Sociales y Afines. Participa en Redes como WWP y GNWP y en el grupo especifico de la Red Nacional sobre Paz y Conflicto.

**SANTIAGO GIRALDO, PH.D.**

Director, Programa de Patrimonio en Colombia Global Heritage Fund.
Director Fundación de Investigaciones Arqueológicas y Ambientales Tayrona-FIAAT.
Santiago trabajó durante ocho años en el Insituto Colombiano de Antropología e Historia como arqueólogo investigador. Coordinador Grupo de Arqueología y Director Encargado del Parque Arqueológico Teyuna-Ciudad Perdida. Durante los últimos doce años su trabajo se ha concentrado en trabajos de investigación y preservación en el sitio arqueológico de Pueblito en el PNN Tayrona y en el Parque Arqueológico de Teyuna-Ciudad Perdida. En sus investigaciones compara la historia arquitectónica y secuencia de construcción en estos dos poblados, encontrando varias ocupaciones anteriores al periodo Tairona sepultadas bajo las terrazas a la vista en Pueblito y Ciudad Perdida. Autor de la Guía a Teyuna-Ciudad Perdida publicada por el ICANH.
Desde el 2010, trabaja como Director del Programa de Patrimonio en Colombia del Global Heritage Fund, mediante el cual se brinda apoyo al Instituto Colombiano de Antropología e Historia en el desarrollo de un Plan de Manejo para el Parque de Teyuna Ciudad Perdida. También trabaja de la mano con las autoridades indígenas de la zona, las juntas campesinas, y otras organizaciones aliadas en el desarrollo de proyectos de desarrollo comunitario en la cuenca del río Buritaca. Santiago es Doctor en Antropología de la Universidad de Chicago.

**WEIDLER GUERRA**

Actualmente Asesor externo de Carbones del Cerrejón para el *Diseño, implementación y evaluación de estrategia de relacionamiento con comunidades indígenas* del Proyecto de Expansión Minera.
Antropólogo Departamento de Antropología Universidad de Los Andes.
Magíster en Antropología Universidad de los Andes.
Candidato a doctorado en Antropología, Universidad de los Andes.
"Experiencia en investigación y docencia sobre Cultura y Desarrollo. Diseño y Ejecución de Programas Sociales y Económicos dirigidos a comunidades indígenas. Experiencia en Evaluaciones de Impacto Social de Proyectos de Desarrollo y en elaboración de manuales y capacitación en procesos de convivencia intercultural. Habilidad en procesos de resolución de conflictos sociales"
Ha sido Senador de la República 2002. Premio Nacional de Cultura en el área de Antropología 2001-2002; Miembro correspondiente de la Academia de Historia de Colombia; Miembro de la Comisión de Honor del Bicentenario de la independencia de Colombia.

**CECILIA DUQUE DUQUE**
mail: cduqueduque@gmail.com

**Fotografía**
Eric Bauer,
Cel: (0057) 316 481 3981
Mail:ebauerfr@yahoo.fr
http://eric-bauer.artistwebsites.com
http://www.photo-andes.com

**Dirección de arte y diseño**
Laura De Gamboa Del Corral,
LDG Studio Design
lauradegamboa@gmail.com

**Diseño e iconografías**
Catalina Ramos Tovar

**Iconografías**
Sofía Montoya

Jorge González
http://www.jorgehgonzalez.com
Mail:jorgezona4@gmail.com
Tel. (57-1) 248 2176
Cel: 310 859 5046
**Fotografías** 80, 83, 106, 163, 209, 210, 213, 236, 243, 256, 259, 262, 301, 302, 305, 306, 309, 322, 325, 328, 402, 404, 441, 442, 446, 504, 507, 508, 519.

Fernando Urbina,
mail: fernandourbinarangel@hotmail.com
**Fotografías** 245, 246, 249, 250, 252, 255.

Cecilia Duque Duque
**Fotografías** 480, 482, 486.

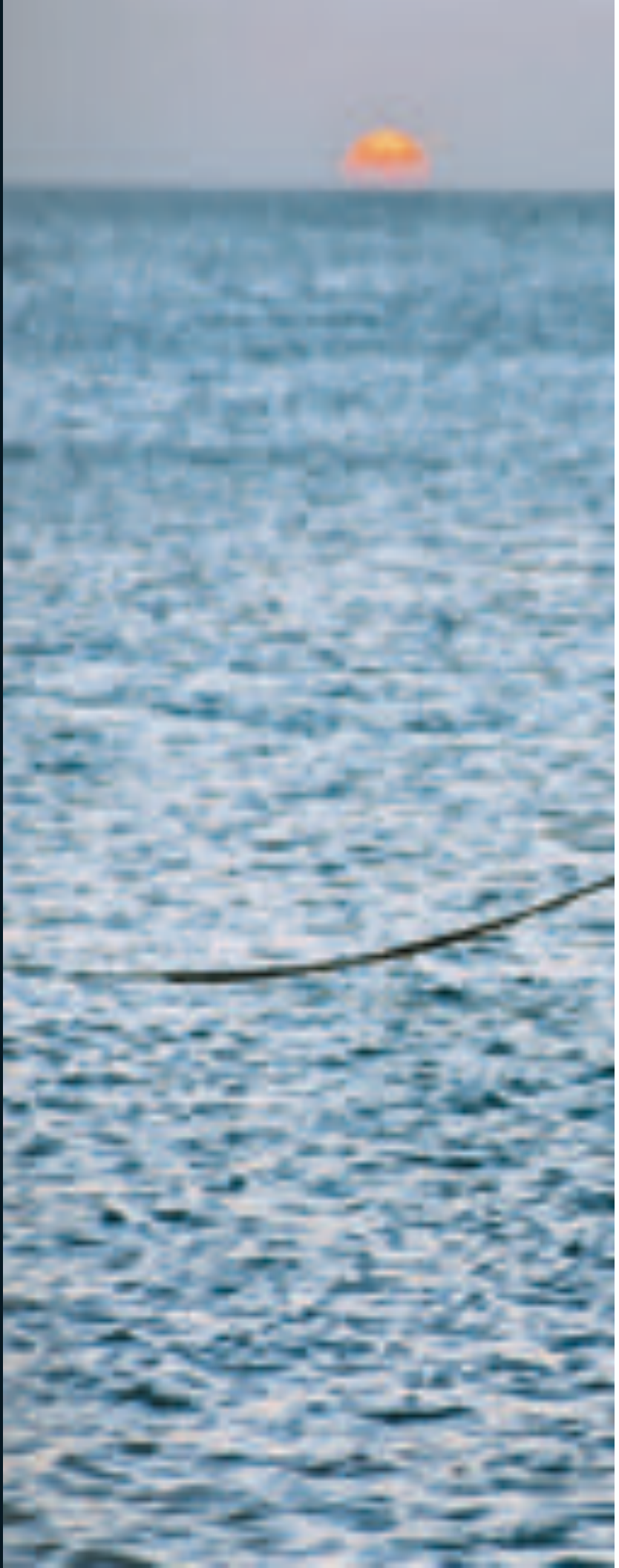
**Corrector de Estilo**
Cesar Tulio Puerta

**Preprensa**
Cesar Rodríguez
Final Touch Digital

**Impresión**
Panamericana Formas e Impresos S.A

© Grupo Sura
© Suramericana

**Investigadores**
Fernando Urbina Rangel - fernandourbinarangel@hotmail.com
Isabel Convers González - isaconvers@hotmail.com
Benjamín Jacanamijoy Tisoy - uairauaua@yahoo.com
Hugo Jamioy Juajibioy - juabna@yahoo.com
Marta Maria Saade Granados - marta.saade@uexternado.edu.co
María Alicia Santacruz Caicedo - maliciasanta@yahoo.com
Lyda del Carmen Díaz López - consultoreslyd@gmail.com
María Rossi Idárraga - paramaría@gmail.com
Francisco Ortíz Gómez - francisco@etnollano.org
Edgar Bolívar Rojas - ebro@une.net.co
Santiago Giraldo - santigiraldo@yahoo.com
Rosa Emilia Salamaca González - rosaesalamaca@gmail.com
Weidler Guerra Curvelo - wilderguerra@gmail.com
Cecilia Duque Duque - cduqueduque@gmail.com



cuidemos la tierra
sura